上海高校音乐人类学E-研究院

宋代音乐文化阐释与研究文丛　洛 秦/主编

宋代笔记音乐文献史料价值研究

曾美月　著

M. INSTITUTE

44

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海高校音乐人类学E—研究院建设计划项目资助 项目编号：e05011
上海市教育委员会创新科研项目资助 项目编号：12ZS032

宋代音乐文化阐释与研究文丛　洛 秦/主编

宋代笔记音乐文献史料价值研究

曾美月　著



上海音乐学院出版社

图书在版编目（CIP）数据

宋代笔记音乐文献史料价值研究/曾美月著. —上海：
上海音乐学院出版社，2013.7
ISBN 978 -7 -80692 -787 -8

Ⅰ. ①宋…　Ⅱ. ①曾…　Ⅲ. ①音乐 - 文献 - 研究 -
中国 - 宋代　Ⅳ. ①J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2013）第 126822 号

丛 书 名：宋代音乐文化阐释与研究文丛
出 品 人：洛　秦
书　　名：宋代笔记音乐文献史料价值研究
著　　者：曾美月

责任编辑：夏　楠　杨成秀
封面设计：沈志华
出版发行：上海音乐学院出版社
地　　址：上海市汾阳路 20 号
印　　刷：上海印刷集团有限公司
开　　本：787 × 1092　1/16
印　　张：16.5
字　　数：314 千字
版　　次：2013 年 10 月第 1 版　2013 年 10 月第 1 次印刷
书　　号：ISBN 978 -7 -80692 -787 -8/J.856
定　　价：48.00 元

序[1]

洛 秦

一、师生及其学术是一种缘分

佛说,凡事都有缘。

我出生于杭州,南宋临安城。虽然从小玩耍在古迹旁边,但并不知道我家隔壁的瓦子巷集市是名胜之地。当毅然放弃乐队首席职位和小提琴专业,来到梦寐以求的上海音乐学院(以下简称"上音")跟随夏野先生学习中国古代音乐史之后,我才意识到史书中记载的宋代临安音乐的许多内容都曾发生在儿时生活的周边环境中。

上音是国际名校,而且它还是宋代音乐研究的摇篮。20 世纪 40 年代龙榆生先生的《创制新体乐歌之我见》[2]、钱仁康先生的系列研究《鬲溪梅令(白石道人歌曲旁谱今译及考证)》[3]是宋代音乐研究的开端,其深厚的传统在现代学术语境中得到了不断继承、发扬和壮大。从龙榆生先生于 1942 年发表的论文算起,上音在宋代音乐研究领域的成果至今已经积累了近六十余种,老一辈的著名学者龙榆生、沈知白、钱仁康、夏野先生等都对词乐、俗字谱、姜白石歌曲等具有深入的研究,他们是宋代音乐研究的先驱。同时,著名音乐史学家陈应时教授在宋代乐律学研究、俗字谱翻译方面作出了举世瞩目的贡献。中青年学者赵维平、

---

① 本序是为我指导下的学生及其博士论文参与"宋代音乐文化阐释与研究文丛"所作的序,因此,除了对于他们各自论题的内容叙述上有差别,而在总体格式上基本相同,特此说明。

② 龙榆生《创制新体乐歌之我见》,原载《真知学报》第 1 卷第 1 期,1942 年 3 月,现载《上海音乐学院学术文萃 1927—2007 · 中国音乐史研究卷》,2007 年。

③ 钱仁康《鬲溪梅令(白石道人歌曲旁谱今译及考证)》,笔名钱万选,载《同声乐刊》1943 年第一卷创刊号。

戴微也都在宋代音乐研究领域成绩斐然。因此,学界公认上音无疑已经成为宋代音乐研究的重镇。

2003 年,王菲菲考入上音,成为了我的第一个博士研究生。她是杭州宋城人,在福建师范大学音乐学院就读时撰写硕士论文《两宋间歌舞初探》。也因此,当年我们就定下了她的博士论文选题——《论南宋音乐文化的世俗化特征及其历史定位》。从此,我们正式成为了上音“宋人”。作为上音宋代音乐研究传统的继承者我们甚感欣慰与责任。之后的十年间,我们逐渐建立起了团队,进入我门下的数位古代音乐史专业的博士研究生,其论文选题皆为宋代音乐研究。我们师生及学术之缘也就由此而生。

2004 年,康瑞军入学,成为了我门下的“宋人”团队的第二人。

二、宋代音乐及其笔记音乐文献研究的意义

我在《宋代音乐研究的特征分析与反思》的“前言”中曾论及了宋代音乐的重新认识及研究的意义:

在政治、经济和文化盛世衬托而形成的光辉灿烂的唐代音乐照耀下,人们一直认为宋代音乐似乎要“暗淡无光”得多。不仅音乐学界如此,以往大文化中的宋史研究也是如此。

对于宋代的评价较早的定性研究需要提及的是日本学者、京都大学内滕虎次郎,他在 1922 年发表了《概括的唐宋时代观》[①]一文,提出宋代贵族政治崩溃、君主独裁政治的确立、平民文化昌盛、庶民地位提高等,这些构成了“近世”现象。25 年之后,另一位日本学者、东京大学前田直典于 1947 年撰文《东亚古代的结束》[②],对内滕虎次郎的“近世说”持不同看法,他通过经济基础和上层建筑关系的理论,以及对中国、朝鲜和日本三国的社会变动进行比较研究,提出宋代“中世说”,即中国历史的唐及以前为古代,宋元为中世,明清为近代。

国内学界较早评价宋代的学者有钱穆、严复等。钱穆在其《国史大纲》(1939)中指出,唐代中期以来出现了两个巨大变化,即经济文化中心南移和社会贵族门第逐渐衰落。也因此,宋代呈现出三大新现象:1)学术文化的传播更加普及,不再只是掌握在几个大家族手中;2)政治权利解放更加彻底,出现了“白衣卿相”局面;3)社会阶级更加消融,而以前则士庶区分严格、重视家世门第。[③] 严复则从政治的角度更为明确地指出了宋代对后世的影响,其言:“古人好读前四史,亦以其文字耳!若研究人心政治之变,则赵宋一代历史,最宜究心。中国所以成为今日现象者,为

---

① [日]内滕虎次郎《概括的唐宋时代观》,载《内滕湖南全集》,筑摩书房,1969 年。

② [日]前田直典《东亚古代的结束》,载《元朝史研究》,东京大学出版会,1973 年。

③ 何忠礼、徐吉军《南宋史稿》,杭州大学出版社,1999 年,“序言”第 2 页。

善为恶，姑且不论，而为宋人之所造就，十八九可断言也。”[①]由此，宋代在中国历史上的特殊地位及其影响显而易见。

然而，以往学界对待宋代的态度基本是“消极”的。原因大致有几个方面：一方面，民族矛盾、国家衰微、疆域缩减、政治软弱；另一方面，宋代研究呈“厚北薄南”的现象，这是由于南宋史料相对不足，而且“笔记不足为信史”的观念造成的。由此，以往的研究比较轻视南宋的政治地位，对于南宋的研究比较薄弱。从中国古代音乐史学研究上讲，对整个宋代音乐的关注要远远晚于对唐代音乐的研究。如果从晚清凌廷堪《燕乐考原》(1804)算起，唐代音乐研究始于19世纪伊始，而对宋代音乐的关注则要到20世纪中叶，即杨荫浏、阴法鲁的《宋姜白石创作歌曲研究》(1957)问世。事实上，宋代音乐研究的真正起步自20世纪80年代才开始，对于南宋音乐的关注则更晚，特别是对于宋代市井民俗音乐的研究，总体上要到21世纪才出现。事实上，临安都城在政治、经济上遭遇了前史所未有的危机与困难，在此情形下，其依然持续了153年。就对于后世的影响而言，其在政治体制、经济模式、思想文化、民俗风情、民族心理等方面不用说都超过北宋，[②]并且在中国古代音乐历史上，成为了里程碑式的时代。笔者认为，“乐”逐渐摆脱“礼”的束缚，成为真正具有独立意义的艺术门类，是从南宋开始的。

因此，宋代音乐研究的意义体现在：一方面，宋代音乐的意义再思考——重新认识和理解其在当时音乐环境中的“过去、现在与将来”；另一方面，宋代音乐研究的意义再思考——全面梳理、分析和反思其在音乐研究学术史上的“过去、现在与将来”。[③]

2009年上海高校音乐人类学E-研究院在依托学校上海音乐学院举办了首届“宋代音乐研究国际学术研讨会”，同时成立了“宋代音乐国际学术研究中心”。我倡导“中心”以“新史学”的理念为动力，从以下四个方面推动宋代音乐断代史研究的深入和重新认识：1)努力进行史料的挖掘、开拓、整理和再解读；2)强调“新史学”的多元化、学术视角的国际性和理论方法的探索；3)注重宏观的“文化视野”与微观的“技术分析”相结合；4)试图建立“乐人——机制/环境——乐事”的学术研究模式，力图阐释音乐与其相关事项的关联，认识和理解音乐在社会、政治和文化的重大历史事件中的特殊作用和意义。其中在方法论上，强调以“新史学”的视野关注宋代音乐研究，探寻其在音乐史学理论中的突破，试图尝试在中国音乐史学的断代领域——宋代音乐研究中有一种突破，一种学术范式、学术思维上的拓展。

---

① 《学衡》第13期《严几道与熊纯如书札节钞》三九。

② 何忠礼、徐吉军《南宋史稿》，杭州大学出版社，1999年，“序言”第4页。

③ 洛秦《宋代音乐研究的特征分析与反思》(上、下)，载《中央音乐学院学报》2010年第1、2期。

我在思考和为学生们设计宋代音乐研究论题时,一方面考虑他们已经有的学术积累,同时,也是基于上述四个方面来考虑宋代音乐研究领域的一些关键或前人尚未涉及的论题。对于曾美月的论文选题,我们经过了相当一段时间的反复商议和斟酌。她毕业于河南大学音乐学院,在那里就读硕士研究生期间,修海林教授、赵为民教授都正在河南大学任教,赵为民教授当时任音乐学院院长。在修赵二位著名音乐史学家的指导下,曾美月在那里受到了很好的音乐史学训练,打下了扎实的学术基础。与此同时,河南大学当时也是一个宋代音乐研究的重要基地。依仗着开封宋代古都的优势,综合性大学的良好学术条件,更重要的是,修海林、赵为民二位重要的宋代音乐专家积极开展着宋代音乐研究,特别是为北宋音乐研究建立了丰富而重要的业绩。如果当时曾美月的硕士论文也是宋代音乐的内容,事情就简单而顺理成章了。但是,她的情况与其师兄康瑞军一样,硕士论文的内容为唐代,题目是《唐代宴乐活动类型考》。虽然她对唐代教坊音乐活动的研究已经有了很好的基础,但是作为我们门下的"宋人",我们的博士论文选题必然在宋代。

我将史料研究既视为宋代音乐研究的基础,也视为学理观念、研究范式可以进行突破性尝试的一个领域。如上所述,我为"宋代音乐国际学术研究中心"制定的目标和理念,就是倡导"中心"以"新史学"的理念为动力,推动宋代音乐断代史研究的深入和重新认识,其中第一点就是"努力进行史料的挖掘、开拓、整理和再解读"。宋代音乐史料相当丰富,而且前人学者在此领域也已经作出了重要贡献,诸如,

1) Rulan Chao: *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation*, Harvard University Press, 1967. Re-edition published by The Chinese University Press, 2003.

2) 中央民族学院艺术系文艺理论组:《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》,人民音乐出版社,1979 年;

3) 吉联抗:《宋明音乐史料》,上海文艺出版社,1986 年;

4) 金千秋:《全宋词中的乐舞资料》,人民音乐出版社,1990 年;

5) 孙星群:《西夏辽金音乐史稿》,中国青年出版社,1998 年;

6) 岳　珍:《〈碧鸡漫志〉校正》,巴蜀书社,2000 年;

7) 李方元:《〈宋史·乐志〉研究》,上海音乐学院出版社,2004 年;

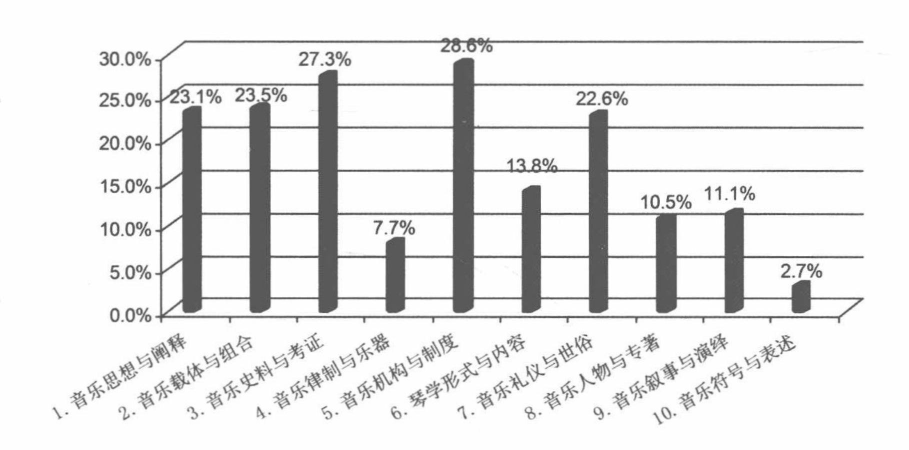
8) 郑长铃:《陈旸及其乐书研究》,文化艺术出版社,2005 年;

9) 王福利:《辽金元三史乐志研究》,上海音乐学院出版社,2005 年;

10) 巴景侃:《辽代乐舞》,辽宁画报出版社,2007 年。

以上 10 种有关宋代音乐史料研究的著作占据了迄今所见宋代音乐研究著作总量的五分之二以上。

我在《宋代音乐研究的特征分析与反思》[①]中将学位论文在十大类研究中分别所占比例以图式表示如下，可见其在整体研究中所呈现的学术动向：



新世纪以来，宋代音乐研究在许多方面取得了可喜的成果且成绩突出。例如，近十年（与前60年比）呈现高速发展趋势。再如，学位论文的数量与质量。从数量上看，这些学位论文分别占1942年以来总量的13%和2000年以来总数的22%。特别要指出的是，在不少研究类别中，学位论文所占比率之高是令人惊喜的。如上图所示，“音乐史料与考证”类中，学位论文6篇，占总量22篇的27%。而且，博士与硕士论文比率为4:2，博士论文占22篇总量的18%，为比率最高者。

这类研究主要关于古籍音乐文献（含图像）整理、版本研究，以及笔记音乐史料价值研究等。据统计共有论文22篇（1984—1999:5篇，2001—2009:17篇），其中期刊论文16 + 学位论文6（硕2 + 博4）。这些文论的作者是，期刊类：何昌林（2篇）、赵为民（2篇）、岳珍（2篇）、李方元（3篇）、王福利（2篇）、林莎、王小盾（含合作，共2篇）和刘玉珺、喻意志、单蕾。学位论文类：单蕾（硕）、祝波（硕）、李方元（博）、王福利（博）、喻意志（博）、曾美月（博）。

其中，曾美月的《宋代笔记音乐文献史料价值研究》是该领域具有较大意义的成果及最重要的进展。

我认为“史料挖掘和整理”永远是史学研究的基础。无论使用什么样的方法论和史学新思想，没有史料为基石的研究，只能是虚无的空谈。然而，“新史学”在学理上的关键立场是解释，笔者在许多语境中叙述，宋代音乐的各种形式是一种历史存在，今天我们怎样来认识和看待它？这在很大程度上取决于我们如何来看待

① 洛秦《宋代音乐研究的特征分析与反思》（上、下），载《中央音乐学院学报》2010年第1、2期。

宋代的“音乐史料”。什么可以是史料？什么范畴的内容可以视为音乐史料？这一切都决定于我们的史学观。

笔者在《代序：史学观念与宋代音乐研究的意义——林萃青〈宋代音乐史论文集：理论与描述〉的解读》一文中引用了伽达默尔在《真理与方法》中的一段话，他说：“我们并不是按历史事件自身的意义去看待历史事件，而是按照历史事件与某个表现形式整体（这些表现形式表明了它们时代的特征）的关系来看待历史事件。”如果我们认同这种历史认识方法，那么对于宋代音乐的理解必定是解释学的。解释学告诉我们，对话过程是人的存在的一种方式，人们在人际互通交往中，通过语言的交流来寻找理解。理解本身并不是最终目标，而是通过意义的寻求来达到“视域融合”，促使意义范畴的丰富、扩展和多样。因此，解释是一种寻找新的意义的过程。

宋代笔记近五百种，其中，含有音乐文献的笔记至少181种，其所涵盖的音乐文献约二十万字，无论在数量上还是在内容上，都堪称是历史上最有价值的。遗憾的是，学界长期以来视笔记小说充其量为“野史”，不堪正视、不值一顾。除了王灼的《碧鸡漫志》、沈括的《梦溪笔谈》，它们已受到今人的关注和研究。前者主要叙述历代歌曲演变、考察乐曲名称由来等，是一部笔记体音乐专著；而后者为一部百科全书式的笔记体著作，其中音乐部分讨论乐器、乐曲、乐律等，实已具有专著性质。虽然宋代与音乐相关的笔记中，还有多种笔记资料被使用，诸如孟元老《东京梦华录》、耐得翁《都城纪胜》、西湖老人《西湖老人繁盛录》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》等。再如僧居月撰写的《琴曲谱录》，该书有一卷的篇幅，今存于《说郛》，其将琴曲分为上、中、下古所制三个部分，琴曲的名称共222首，部分还加注了琴曲的创作者或乐曲调式。然而，这些笔记中的音乐史料价值和意义却很少有人进行正面评价，更不用说对所有宋代笔记中所涉及的音乐内容进行整理、分析和总结。

曾美月的《宋代笔记音乐文献史料价值研究》（2009届博士论文）是我们对该领域的重要挑战和富有成效的努力。作者在“绪论”中指出，论文以史料价值为切入点，从撰述特点和叙述内容两个视角展开研究，围绕几个方面谈宋代笔记音乐文献的史料价值：1）将发掘新材料与史料分析相结合，在展现新材料意义的层面上体现笔记音乐文献的史料价值。2）因笔记中的音乐文献琐碎、庞杂，缺乏史书音乐文献的连续性和系统性，因此，本文亦在对笔记音乐文献进行个案分析的基础上展现史料价值。3）将笔记中的音乐文献与史书乐类中的音乐文献进行著述内容的整体比较，从“补史之阙”的角度展现笔记音乐文献的史料价值。4）将笔记与笔记之间的音乐文献个案进行比较，将笔记中的音乐文献个案与史书中的音乐文献个案进行比较，在各文献的互证、互补中探究笔记文献的真实性、信息量等，从而展现笔记音乐文献的史料价值。5）将宋代笔记中的音乐文献与宋之前期笔记中的

音乐文献进行纵向整体性历史性比较，从而凸显宋代笔记音乐文献的史料价值。6）通过对学术界在笔记音乐文献的运用的研究，在展现宋代笔记音乐文献学术价值的基础上凸显其史料价值。

曾美月的宋代笔记音乐文献的整理和研究是一项相当具有价值，但同时也是极为艰辛的课题。不仅是工程浩大，而且无前人之车可鉴，加上学理问题的困扰，其难度可以想见。她在非常艰难的条件下，出色地完成了这一项目，为宋代音乐研究作出了重要贡献。由此，她也成为了宋代笔记音乐文献的专家。我作为老师，为其勇于探索及执著的学术精神所感动和骄傲。无疑，她还在不断地努力之中。

目前学界对于笔记音乐史料价值的重视程度还有待于提高，特别是对于最常见的具有丰富音乐资料的笔记，诸如周密的《武林旧事》等多种笔记、孟元老的《东京梦华录》、王灼的《碧鸡漫志》、吴自牧的《梦粱录》、西湖老人的《西湖老人繁盛录》、耐得翁的《都城纪胜》等的校刊和研究工作，有的基本尚未开展，或有些开展得很不够。笔记音乐记载中的更多信息和内容尚需要挖掘，以补充正史资料，特别是对南宋世俗音乐生活的研究具有重要的意义。相信曾美月会继续努力，为开拓、挖掘、整理和研究宋代音乐史料作出更多贡献。

三、个人及其团队

我曾作过这样的表述：学术的发展需要各种因素和条件的推动，纵览国内外学术发展和学科建设的历程，可以显而易见地注意到，学科发展的最重要的动力来自有计划、有意识、有规模的学术群体及其研究基地的建设。学术群体的形成和学科规划建设所具备的合理性、有效性和前瞻性集中体现为三个层面组成的基础构架：1）学术理念：学术理念始终是核心，学术理念的建立和发展推动着学术群体的形成和学科建设的前进。2）人才团队：学术理念是一种思想的反映，而表达和产生思想的主体必然是人本身。一个有着共同的学术理念、相似的学术经验、共识的学术方法所组成的人才团队，将是实施学术理念、承担学科建设的重要动力。3）机构、规划与运行方案：以学术理念为核心、人才团队为动力，学术机构和学科建设的运行方案将是另一项至关重要的内容，良好的运行方案和机制将是充分带动学科建设不断发展的根本保障。①

这些年来，我们师生之间的教学与研究一直秉承着上述提及的学术理念来推动宋代音乐断代史研究的深入和重新认识：1）努力进行史料的挖掘、开拓、整理和再解读；2）强调“新史学”的多元化、学术视角的国际性和理论方法的探索；3）注重宏观的“文化视野”与微观的“技术分析”相结合；4）试图建立我提出的“乐人——

---

① 洛秦《宋代音乐研究的特征分析与反思》（上、下），载《中央音乐学院学报》2010年第1、2期。

机制/环境——乐事”的学术研究模式，力图阐释音乐与其相关事项的关联，认识和理解音乐在社会、政治和文化的重大历史事件中的特殊作用和意义。其中在方法论上，强调以“新史学”的视野关注宋代音乐研究，探寻其在音乐史学理论中的突破，试图尝试在中国音乐史学的断代领域——宋代音乐研究中有一种突破，一种学术范式、学术思维上的拓展。同时，该理念在上海高校音乐人类学E-研究院的运行机制的支持下得到了积极的开展，我们“洛家宋人”的团队也在此发展中逐渐形成、成熟和扩大。

借此机会，我要感谢我们“宋人”团队成员们。我在《“新史学”与宋代音乐研究的倡导与实践》的结语中说道：

感谢他们勇于探险的学术精神。除了王菲菲的硕士论文是《两宋间的歌曲初探》之外，其他五位在硕士阶段皆未涉及宋代音乐专题研究，因此，宋代音乐研究对于他们而言，几乎都是“重起炉灶”的工程，几乎都是我作为导师强加于他们的。我的强加不仅在选题范围上，而且都要求他们尝试了学界“前所未有”的“探险式”的学理方法。事实上，他们充当了学术前沿的“炮灰”。目前六位年轻学者中有四位已经毕业，两位在读的今年秋天和明年春天也将毕业。其中除了最早两位是三年完成学业之外，之后的几位都因为课题的艰难而至少延期一年，最长者延期了三年。欣慰的是，他们并没有因为时间或艰难或充当“炮灰”而“趴下”，而是以勇敢努力赢得了大家的鼓励、认可和赞赏。因此，感谢他们为宋代音乐研究的新探索付出的勇气和辛劳；同时，作为上海音乐学院的“宋人”，他们也是值得骄傲的。[①]

2013年8月23日于太原邸

---

① 洛秦《“新史学”与宋代音乐研究的倡导与实践》，载《中国音乐学》2013年第4期。

目　录

绪 论

笔记是一切用散文笔法所写的随笔、杂录的统称，写作方式随意、内容包罗万象。笔记写作在宋代形成了蔚为大观的局面，是宋代文人常用的一种文体，因此其中保存有丰富的音乐文献。本文以宋代笔记中散落的音乐文献为研究对象，探讨笔记中音乐文献的史料价值。

第一节 宋代笔记与宋代笔记中的音乐文献

一、宋代笔记的成书及其价值

笔记文体早在汉代就已经出现，魏晋南北朝时期出现了“笔记”一词，指与有节奏、有韵律的辞赋骈文相对立的一种散文笔法。北宋宋祁将自己随笔记录的短文集结成著，名曰《笔记》，即后人所称《宋景文公笔记》，由此，笔记成为宋代文人著述最多的一种文章体例。宋代的许多著名文人在撰写自己的文集之外，大部分都撰述纪实性笔记，因此，笔记类文体的称谓繁多，另有随笔、笔谈、笔录、笔丛、丛谈、丛说、漫录、夜话、野录、漫钞、漫志、杂识、札记、日记、杂志、燕谈、纪闻、琐语、闲评等名称。

从“漫志”、“杂钞”等笔记名称，就可见笔记闲散、随笔而记的杂著性质。宋代笔记的应运而生大多出于以下几种情况：

1. 记录作者本人亲历亲闻。如黄休复《茅亭客话》，《四库全书总目》称其“是编乃杂录其所见闻……皆蜀中轶事。”[①]如欧阳修《归田录·自序》云：“朝廷之遗事，史官之所不记，与夫士大夫笑谈之余而可录者，录之以备闲居之览也。”[②]这当中包括：

---

① [清]纪昀《钦定四库全书总目》，四库全书研究所整理，北京：中华书局，1997年，第1882页。

② [宋]欧阳修《归田录》，《宋元笔记小说大观》(一)，上海古籍出版社，2001年，第602页。

① 作者是朝廷官员，见证朝廷的典章制度，遂撰笔记以记录，如庞元英《文昌杂录》，其撰述出于“在省四年，时官制初行，记一时闻见及朝章典故”。叶梦得《石林燕语》亦属此类。

② 作者与朝野高官有所交游，故撰著记录朝野遗闻琐事，如周煇《清波杂志·题识》：“煇早侍先生长者，与聆前言往行，有可传者。”[①]魏泰《东轩笔录》、方勺《泊宅编》等均属此类。

③ 记录作者与宾客的谈论之语，如叶梦得《避暑录话》，作者与其子及门生“泛话古今杂事，耳目所接，论说平生出处，及道老交亲戚之言，以为欢笑。”[②]王得臣《尘史·序》：“宾僚之燕谈，与耳目之所及，苟有所得，辄皆记之。”[③]王辟之《渑水燕谈录》、罗大经《鹤林玉露》等均属此类。

④ 作者追忆往日之所见闻而撰著。如周去非《岭外代答》，作者曾任职桂林，离开桂林后将当地的风俗、地理、人情等撰写成著；孟元老《东京梦华录》，作者南渡之后“暗想当年，节物风流，人情和美，但成怅恨”，因此撰写此书，使“庶几开卷，得睹当时之盛”。[④]

2. 作者撰写或谈论，由他人整理成书。这当中包括：

① 作者撰写随笔，记录读书、交友、旅游及社会活动中的所见所闻，身后由其子整理成书，如曾敏行《独醒杂志》，《四库全书总目》称：“敏行以病废，不能仕进，遂专意学问，积所闻见成此书。其子三聘编为十卷。”[⑤]

② 由门人或弟子、儿子撰著，记录作者生前的议论和行事，如王洙《王氏谈录》，《四库全书总目》称其是“王洙之子录其父所言”。丁谓《丁晋公谈录》、刘敞《公是弟子记》等均属此类。

③ 作者口述，他人整理，如《杨文公谈苑》是杨亿口述、黄鉴笔录、宋庠整理而成的笔记。

3. 作者读书甚多，或随感而发、或记录史事、或于其中搜悉异闻，考核经史，或于其中辨证典故，从而记录前朝及当朝典章制度、朝野见闻、人物轶事、社会风尚。文莹《玉壶清话·序》“自国初至熙宁间，得文集二百余家，近数千卷。其间神道碑、墓志、行状、实录及奏议……聚众学之醇郁。君臣行事之迹，礼乐宪章之范……截四海之见闻。惜其散在众帙，世不能尽见，因取其未闻而有劝者，聚为一家之

---

① ［宋］周煇《清波杂志》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001年，第5017页。

② ［宋］叶梦得《避暑录话·序》，《宋元笔记小说大观》（三），第2580页。

③ ［宋］王得臣《尘史》，《宋元笔记小说大观》（二），第1316页。

④ ［宋］孟元老《东京梦华录序》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第3页。

⑤ ［清］纪昀《钦定四库全书总目》，四库全书研究所整理，北京：中华书局，1997年，第1864页。

书。”[①]赵彦卫《云麓漫钞》、吴曾《能改斋漫录》等均属此类。

笔记的这种著述过程和目的使宋代笔记文献具有多方面史料价值：

1. 由于笔记的撰述与作者亲历见闻有关，属当时人记当时事，因此具有“直接史料”的性质。

2. 笔记撰述常是作者与宾客、友人、师长等交谈之记录，或朝廷典章、四处游历之记录，因此笔记内容能比较真实地反映各方面社会状况。

3. 读书随笔常搜辑考核经史、典故等，有时从当朝追溯到前朝，不仅有直接史料的价值，也有较高的学术价值。

4. 笔记采用较随意的“条列”式写作方式，各条列之间无太多联系，其字数也不受限制，可三言两语，也可洋洋千言，各条列长短完全依内容而定，这种写作使笔记的撰述非常自由，其中保留的信息相对完整。

5. 笔记撰述不受正统写作主流意识制约，其在内容的选择和价值观的表达上相对自由。如《四库全书总目》评叶绍翁《四朝闻见录》：“无所隐讳，则非攀援门户者比，故所论颇属持平。”[②]

陈寅恪称：“中国史学莫盛于宋。”[③]宋代在政治上是一个积弱的时代，学术和文化却有很大发展，史学空前兴盛，官私史学发达，文人也有较强的史学意识。虽然笔记是比较自由的写作文体，但许多文人在撰写时有良好的“补史阙”愿望，宋敏求《春明退朝录·序》：“观唐人洎本朝名辈撰著以补史遗者，因纂所闻见继之。”[④]

撰笔记以补史之阙是唐五代就已出现的学术观念，唐代李肇《唐国史补·序》云：“言报应，叙鬼神，征梦卜，近帷箔，悉去之；纪事实，探物理，辨疑惑，示劝戒，采风俗，助谈笑，则书之。”[⑤]这种观念被宋人继承，并将之发展。王辟之《渑水燕谈录·序》就表达了自己的著述志向：“前人记宾朋燕语以补史氏者多矣，岂特屑屑记录以为谈助而已哉？”[⑥]因此，宋代笔记比较唐五代笔记，志怪、鬼神、梦卜内容明显减少，时事纪闻、杂评、学术考辨显著增多，记事中的传奇成分减少，客观而实事求是的成分增多，这是宋代笔记的显著特征，亦是时代进步使然。

笔记文体虽自由闲散，宋代文人撰写时却有认真严谨的学术态度，许多文人为使笔记的某方面内容完备也曾不惜余力、广泛搜辑，力使其全面、真实、客观。有些笔记表面上看只是宾僚之间的谈笑记录，但实际上作者在撰述时仍有所考据，而使

---

① ［宋］文莹《玉壶清话》，《宋元笔记小说大观》（二），上海古籍出版社，2001 年，第 1451 页。

② ［清］纪昀《钦定四库全书总目》，四库全书研究所整理，北京：中华书局，1997 年，第 1865 页。

③ 陈寅恪《陈垣〈明季滇黔佛教考〉序》，《金明馆丛稿二编》，北京：三联书店，2001 年，第 272 页。

④ ［宋］宋敏求《春明退朝录》，《全宋笔记》第一编（6），郑州：大象出版社，2003 年，第 253 页。

⑤ ［唐］李肇《唐国史补》，《唐五代笔记小说大观》（上），上海古籍出版社，2000 年，第 158 页。

⑥ ［宋］王辟之《渑水燕谈录》，《宋元笔记小说大观》（二），第 1226 页。

其真实确切,如《洛阳搢绅旧闻记·序》:"摭旧老之所说,必稽事实。"[1]

宋代文人著述甚勤,雕版印刷的普及、活字印刷术的发明,使书籍流传速度加快,不少文人有丰厚的家藏书籍,他们在撰述笔记时会参证、阅读他人笔记,并对他人笔记的某方面内容进行评判,如王灼《碧鸡漫志》主张应有学术批评:"士大夫论议,尝患讲之未详,卒然而发,事与理交违,幸有证之者,不过如聚讼耳。若无人攻击,后世随以愦愦,或遗祸于天下,乐曲不足道也。"[2]这种现象的客观存在必然会促使文人下笔时慎重再三。

就撰述者身份而言,宋代笔记作者群体中,平均61.5%的作者是朝廷官员,[3]进士出生的人占36%,[4]作者群体的身份结构保证了笔记撰述有较广阔的思维和视野、较深厚的文化底蕴、较严谨的著述态度。

有文化繁荣之时代背景、史学兴盛之社会风气、补史之阙之文人用意、笔记撰述之考证和批评,也有文人士大夫之作者身份,以上种种皆赋予宋代笔记较高的史料价值和学术价值,因此,《四库全书总目》评价宋代笔记"其遗闻琐记,多史氏之所未备。虽识小之流,亦足以资考订而明鉴戒也。"[5]

二、宋代笔记中的音乐文献撰述

宋代笔记涉及内容非常广泛,朝廷典章、琐闻轶事、人情风土、名物典故、岁时习俗、艺文器物等等,均在其列,音乐内容也蕴含其间。

笔记中音乐文献的撰述来源与笔记的产生情况当然是一致的。这些音乐文献中,有些出于作者亲历,如吴自牧《梦粱录》中的南宋音乐文献,其事实来源于作者亲历目击;有些是子辈记录父辈的音乐活动,如王钦臣记其父王洙著有《古今乐律通谱》;有些是作者对宋代当朝或前朝之音乐事项发表评论,如《宋朝事实类苑》"鼓"条目对前代及宋代的用鼓之制进行评论;有些是作者对宋代常见的某音乐现象进行探究,如苏轼《商刻东坡志林》对《阳关三叠》歌曲结构进行讨论;有些是作者在读书过程中,心有所感而对书中某事进行溯源和考辨,如吴曾《能改斋漫录》对《黄帝盐》之"盐"曲进行学术考辨。如此等等,不一而足。

音乐文献是笔记中的一部分,因此,笔记中音乐文献的写作方式也是"条列"式,这些条列的篇幅长短各有差别,有些长达数千字,如赵彦卫《云麓漫钞》卷一二

---

① [宋]张齐贤《洛阳搢绅旧闻记》,《全宋笔记》第一编(2),郑州:大象出版社,2003年,第147页。

② [宋]王灼《碧鸡漫志》卷三,上海古籍出版社,1958年,第79页。

③ 张晖《宋代笔记研究》:"北宋笔记作者大都是官员,占总数的75%……南北宋之间笔记作者是官员的占总数的50%……南宋笔记作者是官员的约占总数的59.7%。"武汉:华中师范大学出版社,1983年,第47页。

④ 按"宋笔记作者身份及史料记载情况统计表"推算。参见张晖《宋代笔记研究》,第47页。

⑤ [清]纪昀《钦定四库全书总目》,北京:中华书局,1997年,第719页。

“十二律图”条目,[①]有些短若只言片语,如宋祁《宋景文公笔记》中的“歌者不曼其声则少和,舞者不长其袂则寡态。”[②]

在写作目的上,宋代笔记中的大部分音乐文献是专门论述音乐,但也有些条目是在叙述他事的过程中涉及音乐,如叶梦得《石林燕语》谈论宋太宗贬谪寇准后又挂念他,其中涉及寇准宴乐用24人《柘枝舞》。

宋代笔记中史料价值较高的音乐文献,多出自宋代有名望的文人之笔。如,《容斋随笔》中收有音乐文献13条,内容既涉及当朝音乐、又追溯到前代,记录和论述皆详实精到,而众所周知,作者洪迈任翰林学士等多职,[③]另有名著《夷坚志》存于今,是历史上著名的勤奋博学的士大夫。如,《困学纪闻》撰有一卷音乐学术考辨文献,其中诸多涉及今人关注的音乐史研究论题,而作者王应麟被誉为南宋最为博洽的通儒硕学,《玉海》即出自其笔。如,《能改斋漫录》中收有音乐文献32条,其中部分文献有较高的价值,作者吴曾是宋代著述颇丰的文人,《宋史·艺文志》收录有他的四种著述。如,《铁围山丛谈》中收有音乐文献6条,其中记有唐代百衲琴在北宋朝廷的境遇、朝廷大晟乐制作的官员及其他著名教坊乐人等,而作者蔡絛是北宋权臣蔡京之子、徽宗第34女的驸马,在政坛上炙手可热,有音乐造诣而见传于《宋史·乐志》,[④]其兄蔡攸也参与了朝廷大晟乐的制作和研究,因此,蔡絛的音乐文献信息真实性自不待言。

第二节　本论题的研究

一、研究价值和方法

(一) 新材料

宋代笔记音乐文献的史料价值早已被前辈学者重视,王国维《宋元戏曲史》中,已引用诸多宋代笔记音乐文献进行宋代戏曲研究;杨荫浏《中国古代音乐史稿》,也大量引用《武林旧事》、《东京梦华录》、《梦粱录》等笔记中的文献作史实依据;赵如兰 *Song Danasty Musical Sources and Their Interpretation* 中,亦已提到《东京梦华录》、《梦粱录》几部笔记中的音乐文献。但由于笔记与小说混杂的历史境遇,笔记文体也曾在相当长的时期内被当作“丛残小语”、“小说家言”,而被斥于正统史学研究的范围之外,因此,笔记音乐文献文本自身,尚未在音乐史学领域引起足

---

① [宋]赵彦卫《云麓漫钞》卷一二,沈阳:辽宁教育出版社,1998年,第125—129页。

② [宋]宋祁《宋景文公笔记》卷下,《全宋笔记》第一编(5),郑州:大象出版社,2003年,第66页。

③ [元]脱脱《宋史》卷三七三“洪迈传”,北京:中华书局,1999年,第9164页。

④ [元]脱脱《宋史》卷一二九“乐四”。

够关注。更重要的一点,笔记文献的琐碎和散落,致使目前无人对其进行全面发掘和整理,因此,目前尚有大量音乐文献散落于音乐史学研究的视野之外。对其进行系统发掘、在发掘的过程中发现新材料,是笔者面临的首要问题。

材料是学术研究的根基,将材料整理好,则事实自然明显。因此,扩充史料范围、发现新材料,对于学术研究就显得尤为重要。王国维曾说:"古来新学问起,大都由于新发见。"[①]陈寅恪曾说:"一时代之学术,必有其新材料与新问题,取用此材料,以研求问题,则为此时代学术之新潮流。"[②]傅斯年曾说:"史学便是史料学。"[③]先贤之说在时间和事实的检验中已成为经典之论,"新发现"对"新学问"产生的巨大推动作用已众目共睹,如1978年曾侯乙编钟的出土,其带来的学术研究热不仅表现在乐律学和音乐考古学研究的进一步发展,也波及古文字学、物理学、冶炼铸造学、美术学等多个领域。新材料在文献文字方面,则表现为,除了正统的官修、私修史书,笔记、档案、诗文、宗教典籍等均可列入史料范围。

宋代笔记中的音乐文献涉及宋代乃至古代各时期音乐的方方面面,丰富和万象是它的特点,零散和琐碎也显而易见。一些琐碎的材料会汇集成新发现,但也有些新材料的发现或许只能帮助我们对既往音乐史学专题增加一点新认识而已。新材料只有在运用中才能体现它的全部价值,因此,笔者愿这些新材料能为音乐史学研究的大厦添砖加瓦。

(二)补史阙

宋代笔记撰述的目的,不外乎补史阙、资谈助、示劝戒、解疑惑等等,而其中最显著的目的,就是补史阙。宋代文人有较强的史学意识,他们认为,自己所闻见之事是正统史书略于记录、疏于刊载的,因而希望通过笔记的撰述,将这些事实传于后代,使之不被历史湮没。笔记撰述的这点用意在序中随处可见。

> 王辟之《渑水燕谈录·序》:前人记宾朋燕语以补史氏者多矣,岂特屑屑记录以为谈助而已哉?[④]
>
> 苏轼《龙川别志·序》:贡父尝与予对直紫微阁下,喟然太息曰"予一二人死,前言住行堙灭不载矣。君苟能记之,尚有传也。"[⑤]

---

① 王国维《最近二三十年中中国新发见之学问》,《王国维文集》第四卷,北京:中国文史出版社,1997年,第33页。

② 陈寅恪《陈垣〈敦煌劫余录〉序》,《金明馆丛稿二编》,北京:三联书店,2001年,第266页。

③ 傅斯年《史料论略》,《傅斯年全集》第二卷,长沙:湖南教育出版社,2003年,第308页。

④ [宋]王辟之《渑水燕谈录》,《宋元笔记小说大观》(二),上海古籍出版社,2001年,第1226页。

⑤ [宋]苏轼《龙川别志》,北京:中华书局,1982年,第67页。

> 张齐贤《洛阳搢绅旧闻记·序》:摭旧老之所说,必稽事实;约前史之类例,动求劝诫……与正史差异者,并存而录之,则别传、外传比也……庶可传信,览之无惑焉。[1]
>
> 文莹《玉壶清话·序》:古之所以有史者,必欲其传;无其传,则圣贤治乱之迹,都寂寥于天地间。当知传者,亦古今之大劝也。[2]

由于有补史阙的著述目的,宋代笔记的撰述强调真实性。如:

> 王得臣《尘史·序》:盖取出夫实录,以其无溢美、无隐恶而已。[3]
>
> 王明清《挥尘后录》卷一一:朝谒之暇,濡毫纪之,总一百七十条,无一事一字无所从来。[4]

有些笔记虽未明确表达补史阙的主观用意,但客观上却能起到补史阙的作用。《四库全书总目》多次评价宋代笔记的"补史阙",如评叶梦得《石林燕语》:"是书纂述旧闻,皆有关当时掌故,于官制、科目,言之尤详,颇足以补史传之阙。"[5]评《曲洧旧闻》:"多记当时祖宗盛德及诸名臣言行……盖意在申明北宋一代兴衰治乱之由,深于史事有补。"[6]

撰述的补史阙用意和追求真实性,使笔记文献必然有较高的史料价值。这一点同样体现在笔记音乐文献中。对于音乐文献而言,它在哪些内容方面能补史阙?它与史书乐类文献相比较有哪些不同?笔者试图以此为基点,通过探讨笔记中音乐文献的补史阙,从而展现笔记中音乐文献的史料价值。

(三)笔记文本研究的侧面

就文本而言,笔记研究以刘叶秋《历代笔记概述》[7]为开山之作,并在近几年来逐渐形成局面。在宋代笔记研究方面,主要表现为:其一,对宋代笔记种目、价值和文本特点的研究,如张晖《宋代笔记研究》[8]、张丽娟《论北宋笔记的文献价值》[9]

---

① [宋]张齐贤《洛阳搢绅旧闻记》,《全宋笔记》第一编(2),郑州:大象出版社,2003年,第147页。

② [宋]文莹《玉壶清话》,《宋元笔记小说大观》(二),上海古籍出版社,2001年,第1451页。

③ [宋]王得臣《尘史》,《宋元笔记小说大观》(二),第1316页。

④ [宋]王明清《挥尘录》,《宋元笔记小说大观》(四),第3757页。

⑤ [清]纪昀《钦定四库全书总目》,四库全书研究所整理,北京:中华书局,1997年,第1612页。

⑥ 同上,第1611页。

⑦ 刘叶秋《历代笔记概述》,中华书局,1980年。

⑧ 张晖《宋代笔记研究》,华中师范大学出版社,1993年。

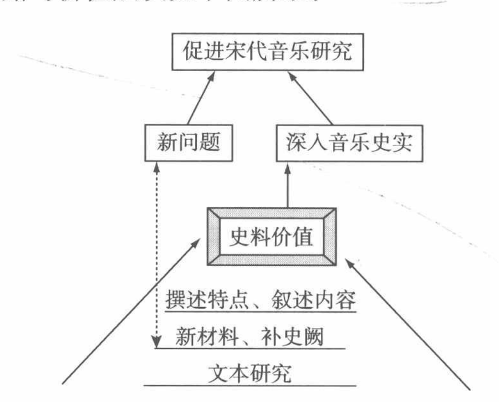
⑨ 张丽娟《论北宋笔记的文献价值》,载《北京图书馆馆刊》1994年第1、2期。

等;其二,将笔记或宋代笔记中的某类材料集中,进行专题研究,如宫云维《从史料来源看宋人笔记中科举史料的价值》[1]等。他们的研究都是笔记文本研究的一个侧面,使笔记文本衍生出新价值,因此,对宋代笔记中的音乐文献进行研究,是笔记研究的另一个侧面,也是笔记文本研究中必然要面临的课题。

（四）促进宋代音乐断代研究

笔记研究已逐渐形成局面,前人对宋代笔记音乐文献也不乏使用,但目前宋代笔记音乐文献研究成果十分寥落,而仅有的成果均表现为个案研究,[2]对笔记或宋代笔记中的音乐文献进行整体性、系统性研究,尚是一个有发掘深度的课题。同时,在分析、论证笔记音乐文献的过程中,必将涉及宋代音乐的具体问题,也会在新材料的基础上涉及新问题,而这些音乐问题个案的研究,将拓展宋代音乐的研究领域、使宋代音乐的断代研究更深入。

本文的研究思路与价值层次如下图所示:



本文对宋代笔记中的音乐文献进行整体把握和研究:第一,对其文献类型进行量化统计、对其撰写方式进行细致分析,从而取得对其音乐文献撰述特点的认识。第二,对其叙述内容进行比较和分析,在充分认识其史料价值之外,对这些叙述内容所涉及的宋代音乐问题有新的、或更进一步的认识。

它们表现在:1. 对宋代笔记音乐文献相比之汉魏六朝、唐五代笔记音乐文献的超越和进步有了具体认识。2. 对宋代笔记中存有的音乐考辨文献投入关注,这些文献会在未来的音乐学术史研究中发挥更大作用。3. 对宋代文献学家周密笔记中

---

① 宫云维《从史料来源看宋人笔记中科举史料的价值》,载《漳州师范学院学报》2001 年第 4 期。

② 笔记音乐文献的个案研究主要表现为:黄大同《沈括〈梦溪笔谈〉律论之研究》,上海音乐学院,博士学位论文,2006 年;王德埙《〈碧鸡漫志〉——南宋乐曲考古的发轫之作》,载《音乐艺术》1994 年第 2 期。

的音乐文献进行史料来源、性质和史料价值的分析，揭示宋代笔记音乐文献撰述与笔记作者经历之间的密切关系。4. 对宋代音乐史实的进一步认识。它们当中：有些是过去缺乏关注的，如宋代乐器收藏现象、宋代少数民族地区音乐活动、宋代市民歌唱艺术要令、番曲等；有些是过去认识不够全面的，本研究则进一步加深了认识，如宋代器乐作品表演结构、器乐编制鼓板的来源、教坊大乐的乐队陈列、宋代民俗音乐活动、宋代民间歌曲、宋代文人音乐家群体等等。有些是研究已很深入，但仍然有些材料没有进入学科研究和教学中的，本文则对这些材料投入了关注，如杂剧繁荣的历史原因等。

（五）研究方法

本文以史料价值为中心，从撰述特点和叙述内容两个视角展开研究。具体而言，围绕几个方面谈宋代笔记音乐文献的史料价值：1. 将发掘新材料与史料分析相结合，在展现新材料意义的层面上体现笔记音乐文献的史料价值。2. 因笔记中的音乐文献琐碎、庞杂，缺乏史书音乐文献的连续性和系统性，因此，本文亦在对笔记音乐文献进行个案分析的基础上展现史料价值。3. 将笔记中的音乐文献与史书乐类中的音乐文献进行著述内容的整体比较，从“补史之阙”的角度展现笔记音乐文献的史料价值。4. 将笔记与笔记之间的音乐文献个案进行比较、将笔记中的音乐文献个案与史书中的音乐文献个案进行比较，在各文献的互证、互补中探究笔记文献的真实性、信息量等，从而展现笔记音乐文献的史料价值。5. 将宋代笔记中的音乐文献与宋之前代笔记中的音乐文献进行纵向整体性历史比较，从而凸显宋代笔记音乐文献的史料价值。6. 通过学术界对笔记音乐文献的运用的研究，在展现宋代笔记音乐文献学术价值的基础上凸显其史料价值。

二、研究范围

（一）笔记

历史上，“笔记”与“小说”是两个相互纠缠、无明确界限的概念。唐代时，这种信笔记录的文体常被称为“小说”。① 宋初欧阳修撰《新唐书·艺文志》中，其“小说家”类既收入了志怪传奇等，也收录了笔记杂录，而其“史部杂史类”和“史部杂

---

① ［唐］刘知几《史通》卷一〇“杂述”第三四：“是之偏记、小说，自成一家。而能与正史参行，其所从来尚矣。爰及近古，斯道渐烦。史事流别，殊途并骛。榷而为论，其流有十焉：一曰偏记，二曰小录，三曰逸事，四曰琐言，五曰郡书，六曰家史，七曰别传，八曰杂记，九曰地理书，十曰都邑簿。”沈阳：辽宁教育出版社，1997 年，第 81 页。

传记类”中,也收入了同类著作。[①] 清代官修《四库全书总目》中,也将体裁相同的笔记杂录或隶属于子部小说类,或隶属于史部载记类。由于笔记的随笔记录性质,不可避免地在撰写过程中会记述一些与鬼神、梦卜等逸事相关的传闻,因此使笔记与小说的界限更加模糊。

这种模糊使用情况也被今人继承,并在20世纪以来演绎为“笔记小说”名称。如20世纪20年代上海进步书局出版、后由江苏广陵古籍刻印社重印的《笔记小说大观》中,既有小说,也有笔记。1990年中国书店根据涵芬楼旧版影印出版了22种宋代笔记,却将丛书命名为“宋人小说”。2000年上海古籍出版社出版一系列此类文体的古代作品,而总名为“笔记小说大观丛书”,其中总揽了典章制度、民俗琐闻、学术考证、志怪传奇等等。

然而笔记与小说概念的混杂,对于笔记、小说二者的研究都极为不利,它导致笔记的史料价值降低,小说的学术研究也受消极影响,因此在现代学术中,不少学者主张将小说与笔记的概念区分。如陶敏、刘再华《“笔记小说”与笔记研究》:“将笔记与小说直接挂钩,统统归入‘笔记小说’的名下,使人们忽略了笔记的性质、分类、发展史、与其他文体的关系等基本问题的研究”,“笔记于所记史料的求真,是笔记与小说的本质区别之一……‘笔记小说’的观念严重防碍了人们认识二者的差异”。[②] 尤其在宋代笔记中,小说的成分比其前代极大减少,历史琐闻与考据辨证加重,纪实、考证、议论是宋代笔记的主要特色和历史成就,因此,对于宋代笔记,将之与小说传奇明确区分已是大势所趋。

丁海燕在《宋人史料笔记研究——从〈四库全书总目〉对宋代史料笔记的评价谈起》一文中提到,史料笔记须具备几点特征:“1.具备史料价值,有资于参考;2.以记载所闻见的历史为主要内容;3.以随笔记录为主,体例不拘;4.是私人撰述,记事少忌讳。”[③]笔者将继承以上观念,遵循“具备史料价值”的原则,将研究对象限定在史料笔记的范围。

宋代笔记中的音乐文献,涉及音乐学术考辨、戏剧、歌唱艺术、歌舞音乐、器乐、古琴音乐、乐曲、乐人、音乐活动、外族外国音乐等,除此之外,也涉及宫廷乐悬、鼓吹乐等礼仪音乐,及乐律学、大晟乐制作、音乐思想等音乐理论。本文的研究主要从音乐史学关注的问题着手,在研究内容的选择上也必然有所取舍。对于乐悬、鼓吹乐、大晟乐制作等音乐活动和理论,由于史书记载更详,因此不将之作为本文研

---

① 胡之昀:《论唐五代的笔记杂录》,华东师范大学,硕士学位论文,2005年,第5页。

② 陶敏、刘再华《“笔记小说”与笔记研究》,载《文学遗产》2003年第2期,第113、115页。

③ 丁海燕《宋人史料笔记研究——从〈四库全书总目〉对宋代史料笔记的评价谈起》,载《中州学刊》2004年第1期,第112页。

究重点。[①]

（二）宋代史书音乐文献

宋代的几部常用史书是:《宋史》、《文献通考》、《宋会要辑稿》、《玉海》,这几部史书中都有专类音乐文献卷。

《宋史》是研究宋代历史的基本参考书,共496卷,是“二十四史”中篇幅最大的一部。修撰于元代顺帝至正三年(1343),由脱脱任都总裁官,张起岩、欧阳玄等任总裁官。《宋史》“乐志”部分集中于卷一二六至卷一四二中,共17卷,这其中,卷一三二至一三九是乐章部分,即郊祀等乐悬场合所唱歌词,卷一四〇的后半部分及卷一四一是鼓吹乐歌词,去除这些乐章歌词部分,《宋史·乐志》的文献约78000字。《宋史》作为官修正史,其“乐志”部分是研究宋代音乐最被关注的文献。

《文献通考》共348卷,是一部记载上古至宋末宁宗时期典章沿革的通史巨著,作者马端临(1254—1323)生于宋末,著书于元初,其父马廷鸾曾任宋代理宗时史官校勘、国史院编修官及度宗时右丞相兼枢密使等职,[②]这样的家庭环境为马端临撰《文献通考》提供了极为有利的条件,因此《文献通考》中的宋代部分具有很高的史料价值。其“乐考”部分集中于卷一二八至一四八中,分“历代乐制”、“历代制造律吕”、“律吕制度”、“度量衡”、八音各“之属”、“乐悬”、“乐歌”、“乐舞”、“俗部乐”、“鼓吹”、“散乐百戏”、“夷部乐”几大条目,分别叙述上古以来直至宋代宁宗时期的音乐事项,宋代音乐集中于各条目的末尾部分,宋代音乐文献约五万二千字。

《玉海》共204卷,宋末王应麟撰,全书共分21门,通史体例。《四库全书总目》称其“宋一代之掌故率本诸实录国史日历,尤多后来史志所未详。其贯串奥博,唐宋诸大类书未有能过之者。”[③]“有关宋代内容,在《玉海》全书中占四分之一稍多。因为王应麟多次任史官,能‘尽阅馆阁之所藏’。”[④]《玉海》“乐”类文献集中于卷一〇三至一一〇中,宋代音乐部分集中于卷一〇五至一一〇,约28000字。

此外,宋代史书中有专门音乐类文献的还有《宋会要辑稿》。现存《宋会要辑稿》由清代徐松辑。原本《宋会要》是宋代官修政书,编者根据宋王朝处理政事的

---

① 本文着重于笔记音乐文献的内容和史料价值研究,而不是版本校勘工作,因此在宋代笔记的版本选择方面,重于择善而用。总体说来,版本的首选是中华书局校点排印本,其次是上海古籍出版社出版的校点排印本,再次是上海师范大学古籍整理所整理、大象出版社出版的《全宋笔记》丛书校点排印本、及其他各家出版社出版的单行本,对于无校点排印本出版的宋代笔记,笔者均参照“文渊阁《四库全书》”本及中国书店出版、涵芬楼旧本影印《说郛》丛书。

② [元]脱脱《宋史》卷四一四“马廷鸾传”,北京:中华书局,1999年,第9754页。

③ [清]纪昀《钦定四库全书总目》,四库全书研究所整理,北京:中华书局,1997年,第1786页。

④ 陈高华、陈智超《中国古代史史料学》,天津古籍出版社,2006年,第231—232页。

需要而将原始档案材料分类编成。原本《宋会要》毁于明代中叶，但部分内容存留于明代《永乐大典》中，清代嘉庆时期，徐松从《永乐大典》中辑出500册，后几经辗转。存留至今的《宋会要辑稿》由中华书局1957年影印。《宋会要辑稿》“乐”类文献集中于第七册至第九册，由乐一至乐八共八卷构成，共约104900字，其中乐六至乐八分别是乐悬乐章及鼓吹乐章歌词，除此以外，乐一至乐五的音乐文献共64200字。

本文主要以《宋史·乐志》、《文献通考·乐考》、《宋会要辑稿·乐》、《玉海》“乐”类文献作为史书音乐文献主体，展开对宋代笔记音乐文献的补史阙和文献互证研究。在音乐家、外域音乐、民俗音乐活动文献等方面，笔者也不排除将笔记音乐文献与史书中的人物列传、四裔考、礼志文献进行比较，或与《辽史》、《金史》、《高丽史》中的乐志部分进行比较等。

上　篇

宋代笔记音乐文献的撰述特点及其史料价值

本篇从文献类型和撰述方式两个方面，分析宋代笔记音乐文献的撰述特点与史料价值。将各时期、各文献类型所占总量的百分比进行数量统计和比较，则可知，宋代笔记中的音乐文献与前代相比较，不仅在总体数量上显著增多，其神话志怪传说和诡异成分显著减少，学术性、真实性、全面性和丰富性明显增强。

宋代笔记中的音乐文献在撰述方式上主要表现为两种：学术考辨和音乐叙事，前者占总量的15.8%，后者为84.2%。音乐学术考辨文献集中凸显了笔记音乐文献的学术价值，音乐叙事文献则与笔记作者的亲历见闻密切相关，体现了笔记音乐文献多维度的视角和生动性。

第一章　宋代笔记音乐文献撰述类型与前代相较之异同

第一节　汉魏六朝笔记音乐文献撰述

汉魏六朝经汉代、三国、两晋、南北朝、隋代几个时期，历八百余年。笔记文体的撰述始于汉代，但整个汉魏六朝时期，笔记撰述数量较少，其中音乐文献主要见于《古今注》、《搜神记》、《西京杂记》、《裴子语林》、《拾遗记》、《博物志》、《汉武帝别国洞冥记》、《洛阳伽蓝记》、《穆天子传》、《世说新语》、《搜神后记》、《燕丹子》、《汉武帝内传》、《汉武故事》、《华阳国志》等笔记中，这些笔记中的音乐文献至少九千四百字，其散落分布的情况如下：

表1-1　汉魏六朝笔记音乐文献撰述一览表

笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)	笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)
佚名撰、郭璞注《穆天子传》	2	佚名撰、孙星衍校《燕丹子》	1
刘歆撰，葛洪集《西京杂记》	8	郭宪撰《汉武帝别国洞冥记》	3
佚名撰《汉武帝内传》	1	佚名撰《汉武故事》	1
张华撰、周日用注《博物志》	3	崔豹撰《古今注》	19
干宝撰《搜神记》	11	陶潜撰《搜神后记》	2
王嘉撰、萧绮录《拾遗记》	4	裴启撰《裴子语林》	3
刘义庆撰、刘孝标注《世说新语》	2	常璩撰《华阳国志》	1
杨衒之撰《洛阳伽蓝记》	2		

汉魏六朝笔记音乐文献的撰述方式主要是音乐叙事，即在叙述的过程中呈现各音乐事项，其文献内容主要有几种类型：

一、神话、志怪和诡异类音乐叙事

（一）神话、志怪音乐文献

鲁迅在《中国小说史略》中说："神话大抵以'神格'为中枢，又推演为叙说。"[①]汉魏六朝笔记中叙述了不少神话故事，其中部分涉及到音乐事项，如《穆天子传》中，西王母与周穆王宴乐瑶池，彼此以歌侑酒，这段文献生动展示了周代的宴乐活动过程。《拾遗记》中，记西海象竹被截为管后能作群凤之鸣，员山大林被截为琴瑟称"静瑟"，这些关于乐器制作材料的叙述，有一定的神话色彩。《汉武帝别国洞冥记》中，记录汉武帝在寿灵坛闻见西王母的歌声、白鹄变为神女歌唱舞蹈等，都有神话传说意味。

汉魏六朝笔记中也有与神话相类似的志怪音乐文献。所谓"志怪"，即记录怪异的事，它以张皇鬼神、称道灵异为特质，以鬼神、梦卜、幽明为主要内容，常涉及人鬼恋、狐精、精怪、叙梦、梦验等。志怪音乐文献，即在讲述这些离奇故事的过程中提及音乐。《搜神记》和《搜神后记》中有较多的志怪故事，其中部分含有音乐信息，如《搜神后记》卷六"懊恼歌"，描绘鬼怪唱《懊恼歌》，《搜神后记》卷一"韶舞"，描绘鬼怪舞《韶舞》，这些文献间接传递的音乐信息是：在《搜神后记》作者陶潜所处的东晋时期，《韶舞》和《懊恼歌》都是当时为人所熟知的音乐曲目。

汉魏六朝笔记中，神话志怪音乐文献至少 1100 字，占汉魏六朝笔记音乐文献总量的 12%。

（二）歌谣谶纬

诡异类音乐文献是指内容奇异、充满迷信意识的音乐文献，包括歌谣谶纬、审乐知事、梦境作曲、乐器相应自鸣几类。

汉魏六朝笔记音乐文献中已存在将歌谣作为谶纬来进行记录和理解的现象。所谓"谶"，指预言吉凶征兆的话语或文字记录，"纬"，指汉儒假托儒家经义附会人事吉凶、治乱兴亡。歌谣谶纬即指对歌词内容进行附会、将其解释为政治事件、时局动荡的先兆和预言。

谶纬兴起于两汉时期，并对当时的社会思潮和政治产生过巨大影响，如西汉王莽就曾以制作谶言的方式制造舆论、从而促使自己登上皇位。[②] 东汉灭亡以后，谶

---

① 鲁迅《中国小说史略》，北京：团结出版社，2005 年，第 7 页。

② 曾德雄《谶纬的起源》，载《学术研究》2006 年第 7 期，第 93 页。

纬制作大势已去,但其思想效应犹存,天人感应的思想与谶纬合流,产生的直接结果就是附会天意、索解人事。音乐谶纬文献在汉魏六朝笔记中已可见到,如干宝《搜神记》叙述“晋世宁”舞、《折杨柳歌》,认为这些歌曲和舞蹈是政治事件的先兆。《搜神记》卷七“折杨柳歌”原文如下:“太康末,京洛为《折杨柳》之歌,其曲始有兵革苦辛之辞,终以擒获斩截之事。自后杨骏被诛,太后幽死,杨柳之应也。”[①]这段文字叙述晋武帝、晋惠帝时期的权臣杨骏被诛杀,是歌谣《折杨柳》的应验。

汉魏六朝笔记中的歌谣谶纬至少 160 字,占此时期笔记音乐文献总量的 1.7%。

二、乐曲文献

汉魏六朝笔记中的乐曲文献最为集中的是晋代崔豹撰写的《古今注》。《古今注》卷中“音乐三”条目,为 21 首乐曲作了详细解题,大多叙述乐曲的来源,如丧葬挽歌《薤露》、《蒿里》的来由,琴歌《雉朝飞》、《别鹤操》的来由等,这些文献对于理解乐曲有着积极意义,因此,《古今注》中的音乐文献与同时期的笔记音乐文献相比较有突出的史料价值。

在涉及乐曲解题外,这些文献也涉及到表演者、所用乐器等,如《西京杂记》中叙述了 10 首汉代宫廷乐曲。其他被笔记提及的乐曲还有:《出塞》、《入塞》、《望归》、《上灵》、《赤凤凰来》、《步元》、《大道曲》、《绿水》、《火凤》,舞曲《晋世宁》、《萦尘》、《集羽》、《旋怀》、“巴渝舞”,歌曲《懊恼歌》、《大风》、《落叶哀蝉》,琴曲《双凤离鸾》、《单鹄寡凫》、《归风》、《送远》,琴歌《淮南操》。这些乐曲文献的记录多与演奏者及演奏场合有关。

汉魏六朝笔记中的乐曲文献至少 4400 字,占此时期笔记音乐文献总量的 46%。

三、体裁类音乐文献

汉魏六朝笔记中的音乐体裁类文献数量相对较少,其分布情况大致如下:

百戏文献:《汉武故事》叙述汉武帝于未央庭设角抵戏,并杂以四夷之乐,这条文献不到一百字,其数量占汉魏六朝笔记音乐文献总量的 0.8%。

戏剧文献:《西京杂记》卷四“古生杂术”,记录俳优戏皆称为“古掾曹”源于俳优古生,其数量占汉魏六朝笔记音乐文献总量的 1%。

舞蹈文献:《裴子语林》叙述鸲鹆舞,《华阳国志》卷一中叙述“巴渝舞”的由来,《西京杂记》卷一“戚夫人歌舞”条目和《拾遗记》卷四“燕昭王”条目分别叙述舞蹈姿态,这些舞蹈文献至少 658 字,占总量的 7%。

乐器文献:《搜神记》卷十三叙述“焦尾琴”、《拾遗记》卷三叙述竹管、钟铎、瑟

---

① [晋]干宝《搜神记》,《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社,1999 年,第 337 页。

的制作材料。这两条文献共约300字,占汉魏六朝笔记音乐文献总量的4%。

四、活动类音乐文献

(一) 民俗音乐活动文献

汉魏六朝笔记中,民俗音乐活动文献尽管数量不多,但有较高的史料参考价值。如《西京杂记》记汉高祖时期的宫廷民俗音乐活动,每年的下元节和七夕节,宫内分别有音乐活动:

> 十月十五日,共入灵女庙,以豚黍乐神,吹笛击筑,歌《上灵》之曲。既而相与连臂踏地为节,歌《赤凤凰来》。至七月七日,临百子池,作于阗乐。乐毕,以五色缕相羁,谓为相连爱。[①]

此外,《搜神记》记录汉代丧葬中的傀儡和挽歌,并提及挽歌《薤露》、《蒿里》歌的由来。汉魏六朝笔记中的民俗音乐活动文献至少400字,占总量的4%。

(二) 宫廷音乐活动文献

汉魏六朝笔记中的宫廷仪式性音乐活动文献数量不多,基本情况如下:

乐悬文献:《博物志》卷六"典礼考"条叙述轩悬乐、"乐考"条叙述魏国的轩悬之乐,这两条文献约160字,占总量的1.6%。

鼓吹乐文献:《古今注》卷中"音乐第三"有"横吹"条目,记录汉代以来的鼓吹乐曲12首,《洛阳伽蓝记》卷三记丞相王雍羽葆鼓吹。这些鼓吹乐文字约360字,占笔记音乐文献总量的3.4%。

(三) 乐人文献

汉魏六朝笔记的乐人文献大多记录乐人音乐才能,如《西京杂记》记东方生;《汉武帝别国洞冥记》记李延年与丽娟;《博物志》记秦青与薛谭;《裴子语林》记筝手桓野王和笛手张硕;《拾遗记》记音乐家师延;《世说新语》记嵇康临刑奏《广陵散》,记荀勖"暗解音声",阮咸"妙赏"。[②] 这些文献对乐人的记录,多突出他们的

---

① [汉]刘歆撰、[晋]葛洪集《西京杂记》卷三"戚夫人侍儿言宫中乐事",《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社,1999年,第97页。

② [南朝]刘义庆《世说新语》卷下之上"术解第二十":"荀勖善解音声,时论谓之'暗解'。遂调律吕,正雅乐。每至正会,殿庭作乐,自调宫商,无不谐韵。阮咸妙赏,时谓'神解'。"《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社,1999年,第939页。

音乐才华或独特音乐行为，其中不乏运用夸张的手法，如东方生歌唱时“辄尘落帽”[①]、丽娟和李延年歌唱时“庭中花皆翻落”[②]、秦青歌唱时“声震林木，响遏行云”，这些记录，均有一定的想象力和夸张成分。

汉魏六朝笔记中的乐人文献至少 1800 字，占此时期笔记音乐文献总量的 19%，这其中，女性为主体的乐妓文献占总量的 9%，男性为主体的乐人和音乐家文献占总量的 10%。

第二节　唐五代笔记音乐文献撰述

唐代笔记中，今人熟知的有《教坊记》、《乐府杂录》、《羯鼓录》，这三部笔记音乐专著中，存留的文献包括：乐曲名称、教坊乐人的音乐活动和生活、宫廷各部音乐构成、乐器及其相关逸事等，有很突出的史料价值。由于此三部笔记已为今人所熟悉，因此本节不对此三部笔记作重点叙述。此外，唐代段安节《琵琶录》一卷，见存于明代陶宗仪《说郛》中，此卷笔记的绝大部分文字是叙述唐代琵琶名手的轶事，其中一半以上文字可见于段安节《乐府杂录》“琵琶”条目中。因此，本文亦不对《琵琶录》中的音乐文献作重点叙述。

除以上几部具有音乐专著性质的笔记外，唐五代尚有条列式音乐文献散落于张鷟《朝野佥载》、刘餗《隋唐嘉话》等至少 46 种笔记中。这些散落的条列式音乐文献至少 54000 字。

值得注意的是，唐明皇李隆基是众所周知的爱乐皇帝，因此，《明皇杂录》作为专录明皇逸闻的笔记，其音乐文献比较集中和突出，其中相当一部分文献内容，如“舞马”、宫廷“梨园”、“小部音声”等内容，均可在两唐书的《音乐志》中见到相似记载。此外，唐代王叡撰写的《炙毂子录》，今存于明代陶宗仪纂《说郛》中，其中音乐文献占一半以上篇幅，均是汉魏以来留存的旧曲名称解题，有比较集中的史料价值。唐代留存撰写的《事始》，也存于《说郛》当中，其中音乐文献占该笔记一半以上篇幅，均是有关乐器起源的叙述，亦有比较集中的史料价值。[③]

唐五代笔记中散落的音乐文献情况如下：

---

① ［汉］刘歆《西京杂记》卷四“东方生”：“东方生善啸，每曼声长啸，辄尘落帽。”《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999 年，第 107 页。

② ［汉］郭宪《汉武帝别国洞冥记》卷四：“每歌，李延年和之，于芝生殿唱回风之曲，庭中花皆翻落。”《汉魏六朝笔记小说大观》，第 135 页。

③ ［唐］王叡《炙毂子录》、［唐］留存《事始》分别见于［明］陶宗仪纂《说郛》第二册卷一〇、第七册卷四三，北京：中国书店影印，1986 年。

表1-2 唐五代笔记音乐文献撰述一览表

笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)	笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)
张鷟《朝野佥载》	34	刘餗《隋唐嘉话》	12
柳宗元《龙城录》	1	李肇《唐国史补》	23
刘肃《大唐新语》	13	牛僧孺《玄怪录》	21
李德裕《次柳氏旧闻》	2	谷神子《博异志》	3
李玫《纂异记》	10	袁郊《甘泽谣》	7
段成式《酉阳杂俎》	49	韦绚《刘宾客嘉话录》	11
赵璘《因话录》	9	佚名《大唐传载》	8
李冗《独异志》	13	郑处诲《明皇杂录》	23
张读《宣室志》	8	裴铏《传奇》	13
李绰《尚书故实》	4	皇甫枚《三水小牍》	3
李濬《松窗杂录》	3	郑綮《开天传信记》	6
孟棨《本事诗》	10	范摅《云溪友议》	15
高彦休《唐阙史》	7	苏鹗《杜阳杂编》	15
孙棨《北里志》	10	康骈《剧谈录》	9
杜光庭《录异记》	5	严子休《桂苑丛谈》	1
王定保《唐摭言》	9	王仁裕《开元天宝遗事》	14
刘崇远《金华子》	6	尉迟偓《中朝故事》	6
孙光宪《北梦琐言》	26	丘光庭《兼明书》	2
何光远《鉴诫录》	1	马缟《中华古今注》	20
王方庆《魏郑公谏录》	1	徐炫《五代新说》	1
杜光庭《墉城集仙录》	1	李涪《刊误》	3
留存《事始》	1卷	佚名《国史异纂》	1
王叡《炙毂子录》	1卷	佚名《灌畦暇语》	4

一、志怪和诡异类音乐叙事

(一) 志怪音乐文献

唐五代笔记中依然存留有志怪音乐文献。志怪小说作为奇妙幻想的虚构故事,其情节并不可信,但其中所叙述的乐曲,多是唐代盛行的乐曲,尤其是志怪小说中提及的神人相会的宴乐活动,是唐代宴乐活动的间接反映,因此具有一定的史料价值。

唐代志怪小说为背景的音乐文献，绝大部分是宴乐活动的文献，这在一定程度上反映了唐代宴乐极度盛行的事实，同时，这些宴乐活动过程的描绘，为研究唐代宴乐提供了参照，如《续玄怪录》卷三“张庾”：

> 诸女徐行，直诣藤下。须臾，陈设华丽，床榻并列，雕盘、玉樽、杯、杓皆奇物。八人环坐，青衣执乐者十人，执板立者二人，左右侍立者十人……于是一人执樽，一人纠司。酒既巡行，丝竹合奏，肴馔芳珍，音曲清亮。①

这段故事描述：进士张庾在月夜遇见一群美貌女鬼，这群女子在藤架下饮酒宴乐。文中关于“青衣执乐者十人”、“执板立者”、“一人执樽”、“一人纠司”的场景描绘，是唐五代贵族宴乐活动的普遍场景，五代顾闳中《韩熙载夜宴图》所绘宴乐场景，大抵与此类似。又如《纂异记·蒋琛》中描绘的众神宴乐、饮酒起舞唱歌的过程，大抵就是唐五代贵族文人聚宴时的歌舞情景：

> 续有蛟蜃数十，东西弛来，乃嘘气为楼台，为琼宫珠殿，为歌筵舞席，为座榻裀褥，顷刻毕备……于是湘神动色，命酒罚范君。君将饮，有女乐数十辈，皆执所习于舞筵。有俳优扬言曰：“皤皤美女，唱《公无渡河歌》。”其词曰……歌竟，俳优复扬言：“谢秋娘舞《采桑曲》。”凡十余叠，曲韵哀怨……舞竟，俳优又扬言：“曹娥唱《怨江波》。”凡五叠……歌竟，四座为之惨容。江神把酒，太湖神起舞作歌曰……江神倾杯，起舞作歌曰……湘王持杯，霅溪神歌曰……酒至霅溪神，湘王歌曰……于是范相国献《境会夜宴》诗曰……徐衍处士献《境会夜宴并简范》诗曰……屈大夫左持杯，右击盘，朗朗作歌曰……鸱夷君衔杯作歌曰……②

此文叙述读书人蒋琛目睹湖、江、河等水神宴乐的故事。其中详细的宴乐过程是：众神宴饮，筵席中有女乐几十人奏乐，俳优的“扬言”起到连接各歌舞表演的作用。这其中，有皤皤美女唱《公无渡河歌》、谢秋娘舞《采桑曲》、曹娥唱《怨江波》，女乐表演一段时间以后，众神已酒过几巡，诸宾主开始轮流起舞或作歌。歌舞以送酒、酒后高情放浪歌舞，上文中所描绘的众神宴乐过程在唐五代歌舞宴乐活动中有普遍意义。又如《纂异记》“嵩岳嫁女”中描述西王母与穆王的宴乐，整个宴乐过程基本由二人轮流执杯唱歌来完成。李隆基的诗歌《春中兴庆宫酺宴并序》中言：“歌一声而酒一杯，舞一曲而人一醉。”可见，笔记志怪小说中的宴乐活动描绘与诗

---

① ［唐］李复言《续玄怪录》，《唐五代笔记小说大观》（上），上海古籍出版社，2000年，第444页。

② ［唐］李玫《纂异记》，《唐五代笔记小说大观》（上），第506—508页。

歌中的叙述是一致的。

志怪笔记中的音乐文献间接反映了部分音乐信息，因此在研究工作中依然具有一定的史料价值，但是，由于其文献内容的虚构性，因此，它的史料价值又低于实录性的音乐文献。

关于唐五代宴乐活动，志怪小说中的相关文献还可见于：《三水小牍》卷上“赵将军凶宅”，《传奇》“卢涵”、“顾濬”、“薛昭”，《玄怪录》卷一“裴谌”、卷一“来君绰”、卷二“刘讽”，《博异志》“许汉阳”、“崔玄微”，《续玄怪录》卷一“麒麟客”，《纂异记》“刘景复”、“张生”、“蒋琛”、“韦鲍生妓”、“徐玄之”，《宣室志》卷四，《录异记》卷四“鬼神”。

唐五代笔记中志怪音乐文献至少 8800 字，占此时期笔记音乐文献总量的 16%。

（二）歌谣谶纬

唐五代时期，将歌谣、歌曲、音乐现象作为谶纬来进行解释和记录的现象尤为突出，《旧唐书》和《新唐书》中均有此类文献，北宋欧阳修等撰修的《新唐书》，将此类歌曲、歌谣统称为“诗妖”。[①] 如《旧唐书》卷三七“五行”：“元和小儿谣云：‘打麦打麦三三三’，乃转身曰：‘舞了也。’及武元衡为盗所害，是元和十年六月三日。”因“舞”音同“武”，这段文字中，将儿童舞蹈歌谣中的“舞了”，附会解释为宰相武元衡被刺客所害的先兆。

唐五代笔记中也颇多将歌曲视为谶纬的文献，尤多集中于张鷟《朝野佥载》卷一当中。[②]

> 龙逆以来，人唱歌名《突厥盐》。后周圣历年中，差阎知微和匈奴，授三品春官尚书，送武廷秀往娶默啜女，送金银器物、锦彩衣裳以为礼聘，不可胜纪。突厥翻动，汉使并没，立知微为可汗，乃《突厥盐》之应。

这条文献叙述，武则天圣历年中，武则天派阎知微护送武延秀前往突厥迎娶默啜女以和亲，结果突厥首领默啜违背承诺、关押了武延秀并发动战争进攻唐朝。笔记作者认为，《突厥盐》歌曲之流传是这场战争事件的先兆。

唐五代笔记中的歌谣谶纬记录至少 1600 字，占此时期笔记音乐文献总量的 3%。

---

① ［宋］欧阳修《新唐书》卷三五“诗妖”条目，北京：中华书局，1999 年，第 606 页。

② ［唐］张鷟《朝野佥载》，北京：中华书局，1979 年，第 8—13 页。

（三）审乐知事

部分唐五代笔记音乐文献有浓厚的迷信色彩，如常将音乐现象与时政密切相连，记录某人从音乐音响中判断国事或人事的吉凶、伤亡等。如《开天传信记》记录：

> 西凉州俗好音乐，制新曲曰《凉州》，开元中列上献。上召诸王便殿同观。曲终，诸王贺，舞蹈称善，独宁王不拜。上顾问之，宁王进曰："词曲虽嘉，臣有闻焉：夫音者，始于宫，散于商，成于角、徵、羽，莫不根柢囊橐于宫、商也。斯曲也，宫离而少徵，商乱而加暴。臣闻宫，君也；商，臣也。宫不胜则君势卑，商有余则臣事僭，卑则逼下，僭则犯上。发于忽微，形于音声，播于歌咏，见之于人事。臣恐一日有播越之祸，悖逼之患，莫不兆于斯曲也。"上闻之默然。及安史之乱，华夏鼎沸，所以见宁王审音之妙也。①

宁王名李宪，是唐玄宗李隆基的兄长，此人酷好音乐，因身为长子而曾被睿宗视为太子的首选，但他主动辞让深得玄宗信重，去世后被玄宗尊为"让皇帝"。此文记录宁王在观赏《凉州》大曲后，指出音乐中"宫离"、"少徵"、"商乱"，而预言将有动乱，笔记作者将"安史之乱"与此相附会，认为音乐中的离乱之音是国家动乱的先兆。此类文献在唐五代笔记文献中比比皆是。如《大唐新语》卷七"知微"，记录李嗣贞在道观中观乐，"此乐宫商不和，君臣相阻之征也；角徵失次，父子不和之兆也。杀声既多，哀调又苦，若国家无事，太子受其咎矣。"后来章怀太子果然被武则天废为庶人，李嗣贞因善于听音预知时政，而被朝廷擢升为太常丞。②

唐五代笔记经常记录，一些善于审乐的音乐家能从音乐声中感知奏乐者的情绪，如《甘泽谣》"红线"条目记录，乐人红线善弹阮咸，一次在军营宴乐听羯鼓演奏，而听出鼓声中音调凄楚，并判断奏乐人家中必有离乱，后经问乐人，方知此奏鼓人的确家中丧妻。③

（四）梦境作曲

笔记记录的乐曲创作，尤其是唐玄宗的乐曲创作，常与梦卜或道教信仰有关，今人熟知的《霓裳羽衣曲》曲调来源，就是此类文献的代表，《明皇杂录》、《龙城录》等多处文献中，都记录明皇曾在正月望夜受道士牵引、升入天宫观乐，返回尘寰后遂作此曲。又如《宣室志》记明皇创作《紫云回》，是明皇在梦中有仙人传授：

---

① ［唐］郑綮《开天传信记》，《唐五代笔记小说大观（下）》，上海古籍出版社，2000年，第1224页。

② ［唐］刘肃《大唐新语》，《唐五代笔记小说大观》（上），第281页。

③ ［唐］袁郊《甘泽谣》，《唐五代笔记小说大观》（上），第544页。

唐玄宗尝梦仙子十余辈,御卿云而下,立于庭,各执乐器而奏之。其度曲清越,真仙府之音也。及乐阕,有一仙人揖而言曰:“陛下知此乐乎?此神仙《紫云曲》也。今愿传授陛下,为圣唐正始音,与夫《咸池》、《大夏》,固不同矣。”玄宗喜甚,即传受焉。俄而寤,其余响犹若在听。玄宗遽命玉笛吹而习之,尽得其节奏,然默而不泄。[1]

又如,《明皇杂录逸文》记,明皇创作《凌波曲》,是明皇在梦中见到凌波池龙女,遂创作此曲。

(五) 乐器相应自鸣

唐五代笔记中还有乐器自鸣的记录。唐人认为:两种不同乐器能够声相应而自鸣或自动改变音高,如刘餗《隋唐嘉话》记录:唐代一和尚,房中的磬常不击自鸣,音乐家曹绍夔经观察后发现,此磬与另一房间的钟声律合,“击彼应此”,击钟时磬则相应,从而发出声音。[2] 又如《酉阳杂俎》前集卷六记录:蜀将军皇甫直好琵琶,一次临水池演奏,所弹的黄钟声总是入为蕤宾声,多次更弦依然如此,而换地演奏则依然为黄钟声,在不祥感的驱使下,他车水竭池,在池中得铁一片,击铁,为方响蕤宾。[3] 这两则条目记录的是同种类型的音乐事件:《隋唐嘉话》中,磬不击自鸣是缘于他处有钟声,钟鸣则磬鸣;《酉阳杂俎》中,琵琶的黄钟声自动改为蕤宾声,是缘于此处有方响蕤宾,因此,琵琶黄钟受方响蕤宾的感应而发出蕤宾音高。

上文三种诡异类音乐叙事文献,充满虚幻、迷离的色彩,这些乐曲的确是唐代流传的乐曲:如《突厥盐》,在史书乃至宋代笔记中均有记载,可确知它是唐代流传较广的歌曲;而《霓裳羽衣曲》、《紫云回》、《凌波曲》是唐代的大曲音乐,其创作也确与明皇有关,《凉州》也是唐代的流行大曲。但笔记对这些音乐事项的记录,赋予了一定的迷信色彩与宗教信仰观念,这一方面受先秦以来“审乐以知政”传统观念的浸染,一方面也与唐代风行道教有关。

唐五代笔记中,审乐知事、梦境作曲、乐器相应自鸣三种诡异类音乐叙事的音乐文献至少3800字,占此时期笔记音乐文献总量的7%。

---

① [唐]张读《宣室志》,《唐五代笔记小说大观》(下),上海古籍出版社,2000年,第995页。

② [唐]刘餗:《隋唐嘉话》卷下:“洛阳有僧,房中磬子夜辄自鸣……绍夔曰:‘此磬与钟律合,故击彼应此。’”北京:中华书局,1979年,第45页。

③ [唐]段成式《酉阳杂俎》前集卷六“乐”,《唐五代笔记小说大观》(上)。

二、乐曲文献

唐五代笔记中存留有大量唐五代乐曲的文献，除几部笔记专著外，乐曲文献最为集中的是王叡《炙毂子录》，其中存有 100 首乐曲的解题或创作者记录，五代马缟《古今中华注》卷下存留有 16 首乐曲的解题。唐五代其他笔记中存见的乐曲文献有：《鉴诫录》"亡国音"条目存留 3 首乐曲的考辨；《北梦琐言》、《隋唐嘉话》、《酉阳杂俎》等笔记中分别有多首唐五代乐曲的记录，如《隋唐嘉话》记录《秦王破阵乐》、《庆善乐》，[①]《鉴诫录》记录考辨《后庭花》、《柳枝词》、《思越人》乐曲。

唐五代笔记散落的音乐文献中，存留的乐曲名称至少有 174 首，约 10900 字，为笔记音乐文献总量的 20%。

三、体裁类音乐文献

（一）戏剧文献

唐五代笔记中已有较多的唐五代戏剧文献。如"傀儡戏"表演情态、"代面"、"踏摇娘"歌舞戏，不仅在《教坊录》中有记载，在《隋唐嘉话卷下》和《刘宾客嘉话录》中也有类似记录，赵璘《因话录》亦存留"参军戏"文献。[②] 此外，唐五代笔记中存留有不少俳优戏语文献，优秀伶人黄幡绰、李可及的机智和智慧在文献中尤其凸显，黄幡绰善于托戏谑之语给皇帝以警悟和隐谏，被誉为"滑稽之雄"，如赵璘《因话录》卷四"谐戏附"：

> 玄宗问黄幡绰："是勿儿得人怜？"对曰："自家儿得人怜。"时杨贵妃宠极中宫，号禄山为子。肃宗在春宫，常危惧。上闻幡绰言，俯首久之。[③]

开元时期，安禄山称杨贵妃为母，权极一时，黄幡绰以"自家儿得人怜"隐谏玄宗。《酉阳杂俎续集》卷四"贬误"条目记，黄幡绰一次被沉入池水中，俄而复出大笑，并声称，他在水底遇见屈原，屈原对他说，"我遇楚怀无道，汝何事亦来耶？"玄宗大惊，遂厚赏赐黄幡绰。[④] 唐代的另一位伶人李可及常采用一语双关的"谐音"方式作滑稽表演，《唐阙史》"李可及戏三教"有如实反映。

---

① ［唐］刘餗《隋唐嘉话》卷中，北京：中华书局，1979 年，第 18 页。

② ［唐］赵璘《因话录》卷一"宫部"："肃宗宴于宫中，女优有弄假官戏，其绿衣秉简者，谓之参军桩。"《唐五代笔记小说大观》（上），上海古籍出版社，2000 年，第 835 页。

③ ［唐］赵璘《因话录》，《唐五代笔记小说大观》（上），第 858 页。

④ ［唐］段成式《酉阳杂俎》，《唐五代笔记小说大观》（上），第 742 页。

唐五代笔记中的戏剧文献至少1500字，占笔记音乐文献总量的2.7%。

（二）乐器文献

唐五代笔记中的乐器文献以古琴文献较为集中，其中：叙述古琴制作的笔记文献约有7条，分别见于《尚书故实》、《刘宾客嘉话录》、《唐国史补》卷下；古琴收藏2条，见于《大唐传载》、《刘宾客嘉话录》；杰出琴人2条，见于《唐国史补》、《唐摭言》；古琴演奏心得1条，见于《唐国史补》卷下；琴乐鉴赏2条，见于《唐国史补》卷下、《大唐传载》。唐五代笔记中的古琴音乐文献至少1400字，占总量的2.7%。

除古琴文献之外，唐五代笔记中其他乐器的文献有：琵琶文献，见存于《开天传信记》、《隋唐嘉话》卷中、《酉阳杂俎前集》卷六"乐"、《刘宾客嘉话录》、《明皇杂录逸文》；笛文献，见存于《甘泽谣》"许云封"、《传奇》"江叟"、《酉阳杂俎前集》卷六"乐"；磬文献，见存于《酉阳杂俎前集》卷三"贝编"、卷十一"广知"；拍板文献，见存于《北梦琐言逸文》卷二；缶文献，见存于《宣室志补遗》；阮咸文献，见存于《隋唐嘉话卷下》；笙文献，见存于《兼明书》"凤吹"条目。唐代留存撰写的《事始》，其中叙述了琴、瑟、筝、箜篌等18种乐器的起源。唐五代笔记中的这些文献至少3000字，占笔记音乐文献总量的5.5%。

（三）舞蹈文献

唐五代笔记中的舞蹈文献约2条、200字，其中一条见于《明皇杂录逸文》，叙述唐代有"大垂手""小垂手"舞容、公孙大娘善剑舞、乐人崇胡子善软舞；另一条见于《金华子杂编》，叙述淮南左都押衙傅希才制"来苏队舞"，可见队舞并非宋代首创。这两条文献共200字，占总量的0.4%。

四、活动类音乐文献

（一）市民音乐与百戏

市民音乐主要指都市中由职业或半职业艺人表演的音乐活动。唐五代笔记已开始记录市民音乐表演，如赵璘《因话录》卷四记文溆和尚"公为聚众谭说"，教坊也效仿其声调作歌曲，《酉阳杂俎》记杂戏中有市人小说，这些都与后来发展的小说、讲史书等有着必然联系。《杜阳杂编》记录倭国人韩志和表演弄蝇虎子："志和遂于怀中出一桐木合子，方数寸，中有物名蝇虎子，数不啻一二百焉，其形皆赤。云以丹砂啖之故也。乃分为五队，令舞《凉州》。上令召乐以举其曲，而虎子盘回宛转无不中节。"[①]这种有音乐伴奏的蝇虎子表演在《酉阳杂俎》中也有类似记录，它

① ［唐］苏鹗《杜阳杂编》，《唐五代笔记小说大观》（下），上海古籍出版社，2000年，第1386页。

与宋代笔记中记录的“教虫蚁”，属同种表演类型。

关于市民音乐表演场所，唐五代文献也已有诸多反映。《幽闲鼓吹》记长安慈恩寺有戏场，《独异志》记长安有大规模的戏场。《独异志》卷上记：

> 唐贞元中，有乞者解如海……善击球、樗蒲戏，又善剑舞、数丹丸……至元和末，犹在长安戏场中日集，数千人观之。①

从这则引文来看，解如海表演的击球、樗蒲戏、剑舞等类似于宋代各种各样的杂手艺，如弄球子、手影戏等，因此，唐五代文献中记录的都市“戏场”，其性质大抵与宋代勾栏相似。

唐代是百戏比较繁荣的时期，唐五代笔记已对此有如实反映。如“撞竿”、“舞马”、大型宴乐活动中的音乐百戏表演等，这些音乐杂戏在《尚书故实》、《杜阳杂编》、《明皇杂录》、《朝野佥载》中均有一定数量的文字记录。

唐五代笔记中市民音乐文献至少 900 字，占总量的 1.6%；市民百戏文献近 900 字，占总量的 1.6%；宫廷百戏文献至少 1000 字，占总量的 1.8%。

（二）民俗音乐活动文献

唐五代笔记中的民俗音乐活动文献涉及祭祀、宗教、节日、丧葬中的挽歌等，如：《北梦琐言》卷三、《金华子杂编》卷上、《传奇》“元柳二公”，分别记民间祭祀音乐；《北梦琐言》卷三，记佛寺中的音乐活动；②《剧谈录》卷下、《杜阳杂编》卷下，分别记迎佛骨音乐活动；《朝野佥载》卷三，记巫术、幻术活动中的音乐；③《开元天宝逸事》卷下，记乞巧节中的宫廷宴乐；《传奇》“文箫”，记中秋节民间音乐活动；《传奇》“崔炜”，记中元节开元寺百戏；《朝野佥载》卷三、《明皇杂录逸文》，记上元日宫廷音乐活动；《大唐新语》卷八“文章第十八”，记上元日的贵族音乐活动；《杜阳杂编》卷下，记宫廷丧葬中的挽歌；《朝野佥载》卷二，记舞溪蛮的丧葬音乐活动；《酉阳杂俎续集》卷四“贬误”，考辨挽歌的由来等。这些民俗音乐文献多涉及活动、或只是简单提及在某种活动中用到音乐，而对音乐本体的文字叙述较少。如《剧谈录》卷下“真身”，叙述咸通十四年长安城迎接舍利的情景：

> 至京日，上与诸王亲御城楼。坊市以缯彩结为龙凤象马之形，纸竹作僧佛

---

① ［唐］李冗《独异志》，《唐五代笔记小说大观》（上），上海古籍出版社，2000 年，第 910 页。

② ［五代］孙光宪《北梦琐言》卷三“高太尉决礼佛僧”，北京：中华书局，2002 年，第 49 页。

③ ［唐］张鷟《朝野佥载》，北京：中华书局，1979 年，第 64 页。

鬼神之状，幡花幢盖之属，罗列二十余里。间之歌舞管弦，杂以禁军兵仗。①

这段文字对城坊间喜迎真身舍利的热烈场景有一定记录，并兼及音乐，但对音乐本体则仅以"歌舞管弦"四字简略叙之。

唐五代笔记中的民俗音乐活动文献至少2500字，为笔记音乐文献总量的4.6%。

（三）宴乐活动文献

唐五代笔记中的宴乐活动文献至少5100字，除志怪音乐文献中存有宴乐过程的记录之外，也有纪实性文献记录唐代各个场合的宴乐活动，如：《中朝故事》叙述樱桃熟时皇家的郊外游宴活动；《开元天宝逸事》记巨富王元宝的冬月炙酒宴乐；《剧谈录卷下》"刘相国宅"，记贵族刘相国的奢华家宴；《隋唐嘉话》卷下，记中宗时期的近臣通过宴乐歌舞求官职等。宴乐作为唐代主流的音乐活动和娱乐消费方式、在各种人群中均存在，这些文献如实反映了这一事实。② 唐五代宴乐文献至少5100字，占笔记音乐文献总量的9.4%。

（四）宫廷音乐活动文献

唐五代笔记中的宫廷音乐活动文献数量较少，基本情况如下：

乐悬文献，见存于《酉阳杂俎前集》卷一"礼异"、《唐阙史卷下》"太清宫玉石像"条目，但这两条文献均只对"乐悬"或"雅乐"二字一带而过，并无具体描述，近100字，占总量的0.2%。

鼓吹乐文献，见存于五代马缟《中华古今注》"短箫铙歌"条目，《隋唐嘉话》卷中亦有片段文字提及丧葬鼓吹，这些文字均较简略，共160字，占唐五代笔记音乐文献总量的0.3%。

宫廷音乐机构：这类文献主要叙述梨园、小部音声、乐官称谓的情况，见存于《明皇杂录》、《甘泽谣》"许云封"、《刊误》"都都统"与"礼仪使"条目中。如留存《事始》，记唐代教坊最初设立的时间与目的；③如《刊误》"都都统"条目，记宫廷伶人之头目被称为"都都统"。这些文献至少870字，占总量的1.6%。

---

① ［唐］康骈《剧谈录》，《唐五代笔记小说大观》（下），上海古籍出版社，2000年，第1496页。

② 曾美月《唐代宴乐活动类型考》，载《中国音乐》2009年第2期。文章较全面地反映了唐代文献中的宴乐文献情况。

③ ［唐］留存《事始》："教坊，唐玄宗开元三年立教坊，以倡优曼衍之戏，因置使教习之。"［明］陶宗仪《说郛》第二册，北京：中国书店，1986年，第37页。

（五）乐人文献

唐五代笔记中叙述的音乐人物及其音乐才能约有12000字，这些音乐人物包括：乐妓、乐工、乐官和文人音乐家。记录音乐人物的笔记有：《北里志》10条、《北梦琐言》8条、《唐国史补》9条、《云溪友议》6条、《朝野佥载》6条、《甘泽谣》5条、《开元天宝遗事》5条、赵璘《因话录》4条、《酉阳杂俎》4条、《本事诗》3条、《大唐传载》3条，此外，《唐摭言》、《唐阙史》、《杜阳杂编》、《录异记》、《独异志》、《明皇杂录》、《大唐新语》几部笔记各记录2条，《剧谈录》、《三水小牍》、《幽闲鼓吹》、《隋唐嘉话》、《金华子杂编》、《云溪友议》几部笔记各记录1条。

唐五代笔记对于各种身份的出色乐妓叙述尤多，其中涉及她们的音乐才华、并由她们与周边人群的交往反映出其社会影响和社会地位。如孙棨《北里志》是一部专述唐代长安平康坊青楼乐妓的笔记，内容多涉乐妓的各种才能，包括她们的音乐才能，并叙述这些乐妓与文人之间的音乐交往活动。其他有关青楼乐妓的文献大体与此同类，如《云溪友议》卷下"温裴黜"条记录：

> 裴郎中諴，晋国公次弟子也，足情调，善谈谑。举子温歧为友，好作歌曲，迄今饮席，多是其词焉……二人又为《新添声杨柳枝》词，饮筵竞唱其词而打令也。……宴席中有周德华。德华者，乃刘采春女也。虽《罗唝》之歌，不及其母，而《杨柳枝》词，采春难及。崔副车宠爱之异，将至京洛。后豪门女弟子从其学者众矣。温、裴所称歌曲，请德华一陈音韵，以为浮艳之美，德华终不取焉。二君深有愧色。①

这条文献反映了唐代文人诗歌创作与乐妓音乐传播之间的积极互动关系，在乐妓音乐文献中有一定的代表性。关于乐妓的音乐才能，唐五代笔记中也有多处记录，如《开元天宝遗事》卷下记歌女永新"每对御奏歌，则丝竹之声莫能遏"。

唐五代笔记中亦有许多乐人和音乐家的记录，如：《杜阳杂编》记宫廷乐人李可及，编"叹百年"、"菩萨蛮"队舞、善唱新声曲，有多种音乐才华；《云溪友议》卷中"云中命"，记当时的出色乐人"张野狐觱栗、雷海青琵琶、李龟年唱歌、公孙大娘舞剑"等。这些文献是唐代乐人音乐活动的具体反映。

唐五代笔记中也记录了一些文人音乐家的音乐活动，如《金华子杂编》记录《乐府杂录》作者段安节"仕至吏部郎中、沂王傅，善音律，著《乐府》行于世"；②赵

---

① ［唐］范摅：《云溪友议》，《唐五代笔记小说大观》（下），上海古籍出版社，2000年，第1310页。

② ［五代］刘崇远《金华子杂编》卷上，《唐五代笔记小说大观》（下），第1752页。

璘《因话录》卷二“商部上”,记李汧“以琴书自娱”,能“自造琴”,曾“自撰《琴谱》”;[①]《北梦琐言》卷四,记高测“聪明博识,文翰纵横,至于天文历数,琴棋书画,长笛胡琴。”

唐五代笔记中有关乐人的文献至少 9600 字,其中:乐妓文献至少 5000 字,占笔记音乐文献总量的 9.2%;乐人、乐官、文人音乐家文献至少 4600 字,占总量的 8.5%。

五、音乐思想文献

唐五代笔记中的音乐思想文献存留甚少,论述较为集中的是李涪《刊误》“论乐”,这段文字记录李世民与祖孝孙论乐,李世民阐述“悲悦在人,非因乐”的思想,与《贞观政要》等文本中的记录大同小异。此文献共 308 字,占总量的 0.5%。

六、前代音乐叙事与外域音乐文献

唐五代笔记中已有不少文献叙述唐代以前的音乐事项,尤其以留存《事始》、王叡《炙毂子录》、马缟《中华古今注》、段成式《酉阳杂俎》几部笔记最集中,其余分散见于《独异志》、《鉴诫录》、《刘宾客嘉话录》等。这些文献中,《事始》叙述乐器的起源,其时间跨度多为上古时期,《墉城集仙录》“弄玉”和《中华古今注》“短箫铙歌”等条目,叙述周代的音乐,其余笔记均叙述汉魏六朝以来的音乐及音乐活动。这些文献至少 5800 字,占唐五代笔记音乐文献总量的 10%。

值得注意的是,五代马缟《中华古今注》卷下 20 个音乐条目,是在晋代崔豹《古今注》卷中“音乐三”全文的基础上、略作增补或删减的抄录,马缟在“序”中亦说:“昔崔豹《古今注》博识虽广,殆有阙文,洎乎广初,莫之闻见。今添其注,以释其义。”可见,马缟撰著的目的就是对《古今注》进行补充和加注。唐代王叡《炙毂子录》中的乐曲文献,其中一部分也是《古今注》乐曲文献的缩简。唐五代笔记中出现的前代音乐叙事说明:此时期的笔记音乐文献已注重对前代笔记音乐文献进行学习和继承。

唐五代笔记中的外域音乐文献 4 条,分别见于《酉阳杂俎前集》卷四“境异”、《杜阳杂编》卷中、卷下。这几条文献分别描述龟兹本族音乐或浙东国、女蛮国、日本国进贡的音乐,这些文献共 370 字,占总量的 0.7%。

第三节　宋代笔记音乐文献撰述

宋代是笔记文体撰述的高峰期,在统治者崇文抑武的社会背景下,伴随着史学

---

① [唐]赵璘《因话录》,《唐五代笔记小说大观》(上),上海古籍出版社,2000 年,第 843 页。

的繁荣兴盛，笔记撰述蔚然成风。宋代与音乐相关的笔记中，今人熟知的有王灼《碧鸡漫志》、沈括《梦溪笔谈》：前者叙述历代歌曲演变、考察乐曲名称由来等，是一部笔记体音乐专著；后者作为一部百科全书式的笔记体著作，其中音乐部分讨论乐器、乐曲、乐律等，篇幅长大集中，实已具专著性质。由于这两种笔记都已受到今人的关注和研究，本文不再将其作为讨论重点。[①]

此外，音乐文献较为集中的笔记还有宋代僧居月撰写的《琴曲类集》，这部笔记的篇幅为一卷，今存于《说郛》当中。[②] 其将琴曲分为上古所制、中古所制、下古所制三个部分，分别罗列这些琴曲的名称共 222 首，部分还加注了琴曲的创作者或乐曲调式。

笔者翻阅宋代笔记近五百种，其中，含有音乐文献的笔记至少 187 种，这些音乐文献 20 万字，在笔记中的散落分布情况如下：

表 1－3　宋代笔记音乐文献撰述一览表

笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)	笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)
洪迈《容斋随笔》	13	张端义《贵耳集》	6
叶梦得《避暑录话》	10	岳珂《桯史》	4
赵彦卫《云麓漫钞》	13	王铚《默记》	2
范公偁《过庭录》	3	王楙《燕翼诒谋录》	1
张知甫《可书》	2	张邦基《墨庄漫录》	7
苏轼《东坡志林》	2	袁褧《枫窗小牍》	2
彭几《墨客挥犀》	1	陈鹄《西塘集耆旧续闻》	4

① 本文研究对象是宋代笔记中的“条列式”音乐文献，《梦溪笔谈》与《碧鸡漫志》作为两部很重要的笔记体音乐著作，不在下文宋代笔记音乐文献撰述一览表的罗列中。这主要出于以下几点考虑：1. 本文的研究目的之一是发掘新材料，而《梦溪笔谈》音乐部分与《碧鸡漫志》，均是引起深度关注的笔记音乐文献，并已有专门研究成果。2. 本文的研究对象主要是笔记中散见的条列式音乐文献，而《梦溪笔谈》音乐部分与《碧鸡漫志》，均已构成专著性质。3.《梦溪笔谈》中的音乐文献共 51 条，其中 27 条被江少虞《宋朝事实类苑》卷一八至二〇摘录，1 条被姚宽《西溪丛语》摘录，另有多条与其他笔记中的记载相似，因此，本文虽未将《梦溪笔谈》音乐部分列入研究范畴，但其大部分文献内容在本文研究范围之内。

② ［明］陶宗仪《说郛》第六册卷三七，北京：中国书店影印，1986 年。在不同版本的《说郛》中，其笔记名称有差异，如涵芬楼影印的《说郛》中，其命名为《琴书类集》，而《四库全书》辑录的《说郛》中，其命名为《琴曲谱录》。

（续表）

笔记名称及其作者	音乐文献数目（条）	笔记名称及其作者	音乐文献数目（条）
彭几《续墨客挥犀》	3	叶绍翁《四朝闻见录》	2
范成大《桂海虞衡志》	6	周煇《清波杂志》	1
刘昌诗《芦浦笔记》	2	罗大经《鹤林玉露》	2
姚宽《西溪丛语》	8	陈世崇《随隐漫录》	1
陆游《家世旧闻》	2	周密《齐东野语》	8
张世南《游宦纪闻》	1	佚名《江南余载》	1
周密《癸辛杂识》	14	郑文宝《江表志》	2
徐铉《稽神录》	2	龙衮《江南野史》	2
郑文宝《南唐近事》	1	佚名《五国故事》	3
钱易《南部新书》	23	王曾《王文正公笔录》	1
黄休复《茅亭客话》	3	李上交《近事会元》	1 卷 +4
杨亿《杨文公谈苑》	2	陈彭年《江南别录》	1
江休复《江邻几杂志》	3	史虚白《钓矶立谈》	1
欧阳修《归田录》	4	丁谓《丁晋公谈录》	2
张师正《倦游杂录》	2	宋祁《宋景文公笔记》	1
宋敏求《春明退朝录》	1	梅尧臣《碧云騢》	1
刘斧《青琐高议》	5	田况《儒林公议》	1
王辟之《渑水燕谈录》	9	欧阳修《欧阳文忠公试笔》	1
王得臣《尘史》	5	范镇《东斋记事》	5
文莹《湘山野录》	2	张唐英《蜀梼杌》	2
文莹《玉壶清话》	6	苏轼《商刻东坡志林》	5
张舜民《画墁录》	1	苏轼《仇池笔记》	3
陈师道《后山谈丛》	2	苏轼《渔樵闲话录》	2
吴处厚《青箱杂记》	2	杨彦龄《杨公笔录》	3
邵伯温《邵氏闻见录》	3	王钦臣《王氏谈录》	1
赵令畤《侯鲭录》	6	莫君陈《月河所闻集》	1

（续表）

笔记名称及其作者	音乐文献数目（条）	笔记名称及其作者	音乐文献数目（条）
方勺《泊宅编》	2	王君玉《国老谈苑》	1
惠洪《冷斋夜话》	1	庞元英《文昌杂录》	5
朱彧《萍洲可谈》	4	米芾《画史》	1
何薳《春渚纪闻》	14	孔平仲《续世说》	9
叶梦得《石林燕语》	4	孔平仲《珩璜新论》	1
李心传《建炎以来朝野杂记》	9	孔平仲《谈苑》	2
魏泰《东轩笔录》	2	王巩《闻见近录》	3
龚明之《中吴纪闻》	2	王巩《随手杂录》	1
朱弁《曲洧旧闻》	1	张耒《明道杂志》	2
蔡絛《铁围山丛谈》	6	李廌《师友谈记》	2
曾敏行《独醒杂志》	5	钱世昭《钱氏私志》	1
施德操《北窗炙輠录》	3	范致明《岳阳风土记》	2
陆游《老学庵笔记》	5	黄庭坚《宜州家乘》	1
王明清《挥麈后录》	2	罗从彦《遵尧录》	1
庄绰《鸡肋编》	2	王楙《野客丛书》	1
赵崇绚《续鸡肋》	3	袁文《瓮牖闲评》	3
释延一《广清凉传》	1	黄朝英《靖康缃素杂记》	4
佚名《徽钦北徙录》	4	朱翌《猗觉寮杂记》	10
程大昌《程氏考古编》	6	赵升《朝野类要》	7
黄伯思《东观余论》	5	吴垧《五总志》	3
张淏《云谷杂记》	1	俞文豹《吹剑录》	1
程大昌《演繁露》	29	俞文豹《吹剑录外集》	4
洪迈《夷坚志》	1	徐兢《宣和奉使高丽图经》	8
刘敞《公是弟子记》	9	佚名《宋季三朝政要》	1
高晦叟《珍席放谈》	3	孟元老《东京梦华录》	23
葛立方《韵语阳秋》	4	耐得翁《都城纪胜》	6

（续表）

笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)	笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)
陈傅良《淳熙三山志》	5	西湖老人《西湖老人繁胜录》	1
范晞文《对床夜语》	2	吴自牧《梦粱录》	20
沈义父《乐府指迷》	6	周密《武林旧事》	23
佚名《州县提纲》	1	江少虞《宋朝事实类苑》	1 卷
钱俨《吴越备史》	1	周密《浩然斋雅谈》	3
陈长方《步里客谈》	1	周密《志雅堂杂钞》	2
沈作喆《寓简》	7	周密《云烟过眼录》	4
史浩《鄮峰真隐漫录》	2 卷	周密《澄怀录》	3
孟珙《蒙鞑备录》	1	吴曾《能改斋漫录》	32
叶隆礼《辽志》	3	周去非《岭外代答》	8
丁特起《靖康纪闻》	3	黄庭坚《山谷题跋》	4
叶厘《爱日斋丛钞》	2	陈善《扪虱新话》	6
确庵、耐庵《靖康稗史》	30	邓牧《伯牙琴》	3
刘敞《南北朝杂记》	1	王应麟《困学纪闻》	1 卷 +7
王称《西夏事略》	1	曹勋《北狩见闻录》	1
董弅《闲燕常谈》	1	郑克《折狱龟鉴》	2
佚名《朝野遗记》	1	陈随隐《从驾记》	1
唐庚《唐子西文录》	2	张君房《丽情集》	3
吴枋《宜斋野乘》	1	晁公武《郡斋读书志》	1 卷 +4
江休复《醴泉笔录》	3	赵希鹄《洞天清录》	1 卷
周必大《淳熙玉堂杂记》	2	石茂良《避戎夜话》	1
文惟简《虏廷事实》	4	调露子《角力记》	2
江万里《宣政杂录》	1	孔传《东家杂记》	1
吕祖谦《紫微杂说》	4	廉布《清尊录》	1
程迥《三器图义》	1	张仲文《白獭髓》	1
蔡采之《碧湖杂记》	1	孙宗鉴《东皋杂录》	1
耐得翁《古杭梦游录》	13	佚名《墨娥漫录》	1

（续表）

笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)	笔记名称及其作者	音乐文献数目(条)
僧居月《琴曲谱录》	1卷	李宗谔《先公谈录》	1
曾三异《因话录》①	4	章渊《槁简赘笔》	3
高似孙《纬略》	1	岳珂《愧郯录》	6
赵与时《宾退录》	1	欧阳修《六一诗话》	2
顾文荐《负暄杂录》	1	苏象先《丞相魏公谭训》	6
陈东《靖炎两朝见闻录》	1	胡铨《经筵玉音问答》	1
李石《续博物志》	3	黄冀之《南烬记闻》	1
辛弃疾《窃愤录》《窃愤续录》	3		

一、志怪和诡异类音乐叙事

（一）志怪音乐文献

宋代笔记承袭前代传统，不可避免也含有志怪内容，但由于认识水平的提高，宋代笔记的志怪成分、志怪音乐文献数量已极大减少。它们仅9个条目，分别是：《墨庄漫录》卷四“方腊起帮源”、《幽明录》“幸瓠子河”、《稽神录》卷二“建康乐人”“彭颙”、《青琐高议后集》卷六“范敏”、②《冷斋夜话》卷二“王平甫梦至灵芝宫”、《春渚纪闻》卷七“司马才仲遇苏小”，这些条目约2400字，占笔记音乐文献总量的比例仅为1.2%。

宋代笔记志怪的撰述中，作者已经有明确的虚构意识，因此，其音乐叙述均为泛泛之谈，如《冷斋夜话》卷二“王平甫梦至灵芝宫”记：

> 王平甫熙宁癸丑岁，直宿崇文馆，梦有人挟之至海上。见海中央宫殿甚盛，其中作乐，笙箫鼓吹之伎甚众，题其宫曰“灵芝宫”。③

这条文献中，以“笙箫鼓吹之伎甚众”指代音乐活动，音乐信息非常模糊。

---

① 《因话录》分别有［唐］赵璘撰《因话录》与［宋］曾三异撰《因话录》，本文均在书名首加以作者姓名以示区别。

② ［宋］刘斧《青琐高议》，《全宋笔记》第二编(2)，郑州：大象出版社，2006年，第161—166页。

③ ［宋］惠洪《冷斋夜话》，《宋元笔记小说大观》(二)，上海古籍出版社，2001年，第2178页。

（二）歌谣谶纬与审乐知事

宋代笔记中依然存有将歌谣作为谶纬来解释的现象，但为数甚少，笔者目前所发现的此类文献仅三条，分别见于《老学庵笔记》卷七、[①]《家世旧闻》“上卷”、《游宦纪闻》当中，共 300 字，仅占总量的 0.15%。

宋代笔记中依然存有将音乐与时政变化相联系的文献，如《闻见近录》记录：在大晟乐制作的过程中，刘几曾主张在新乐中用二变音，教坊的一位乐工则反对用二变音，并声称“两宫声，大宫微而次宫高，是有两君之象”，《闻见近录》叙述此事的最终结果是：“未几，哲宗出合，遂即帝位。”尽管宋代笔记中依然存有这种将音乐现象与时政相联系的文献，但相比前代，这种类型的文献数量亦已大为减少，仅占总量的 0.17%。

二、本体类音乐文献

（一）乐曲文献

宋代笔记中存留大量乐曲文献，仅就宋代乐曲而言，涉及到乐曲的来源、内容、乐曲的当今留存和演变、歌曲结构和风格、歌词、乐曲名称的解题等。宋代笔记中的乐曲文献至少 18,000 字，占总量的 9%。

（二）乐律文献

宋代笔记中存留了部分宫调乐律理论的文献，它们包括：《云麓漫钞》卷十二“十二律图”，讨论十二律吕的由来及社会象征意义；《宋朝事实类苑》卷二〇“审声”、“律吕”，均摘录自《梦溪笔谈》，其中“审声”中的 7 个子条目，讨论与律吕有关的音乐现象，“律吕”中的 2 个子条目，均叙述生律方法；《贵耳集》卷中，有部分文字讨论琴律；《困学纪闻》卷五，部分文字考辨二变音的由来；[②]《续世说》卷六“术解”，讨论六十律的生律方法。[③] 宋代笔记中的此类文献至少 6800 字，占总量的 3.4%。

宫廷大晟乐制作是宋代宫廷音乐生活中的一件大事，当时的音乐家和科学家对于编钟的音高律制问题曾展开广泛而深入的探讨，宋代史书对此事记录甚详。宋代笔记对此事件进行记录的文献至少 7400 字，占总量的 3.7%。

---

① ［宋］陆游《老学庵笔记》，《宋元笔记小说大观》（四），上海古籍出版社，2001 年，第 3515 页。

② ［宋］王应麟《困学纪闻》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 122 页。

③ ［宋］孔平仲《续世说》，《全宋笔记》第二编（5），郑州：大象出版社，2006 年，第 98 页。

（三）音乐形态文献

音乐形态文献主要是对音乐结构和创作技法进行记录，如《癸辛杂识》记录：“凡大燕集乐初作，必先奏引子……凡燕集初作，或用上字煞，或用工字煞，必须众乐皆然，是谓谐和。”①这段文字叙述宫廷大乐的结构和调式。又如《后山谈丛》卷五：“教坊之乐以不齐，凡乐作不偕作，止不偕止，以先后次第而起止，故婉而长，然亦未始不齐也。”②这也是一段叙述宋代音乐结构的文字。

宋代笔记中的此类文献至少2500字，占总量的1.2%。

（四）音乐学术考辨文献

宋代笔记中有大量的音乐学术考辨文献，主要表现为对宋代的音乐事项或宋代之前的音乐事项进行名实考辨、溯源研究、勘核正误、文献考察等，内容涉及乐曲、乐器、音乐活动方式、音乐典故等。此类文献内容丰富，是宋代笔记音乐文献中比较突出的现象，至少31,700字，占总量的15.8%。

三、体裁类音乐文献

（一）戏剧文献

宋代笔记中的戏剧文献涉及俳戏优语、杂剧表演体制和内容、杂剧剧目、傀儡和影戏表演、优秀艺人等。此类文献至少两万字，占总量的10%。

（二）舞蹈文献

宋代笔记中的舞蹈文献主要叙述舞蹈名称、姿态、动作、舞蹈过程，市民音乐活动中的队舞等，如《鄮峰真隐漫录》卷四五详细描绘“莲花舞”等六首舞蹈的过程和舞蹈动作、所用音乐。此类文献至少8000字，占总量的4%。

（三）乐器与器乐文献

宋代笔记中记录的乐器文献主要涉及鼓、磬、錞于等金石乐器，笛、尺八等吹奏乐器，琵琶、阮、箜篌等弹拨乐器，西南少数民族乐器等。其中有关鼓、磬、笛、尺八、阮等乐器的文献，大多以考辨古文献的方式来撰写，如：《云麓漫钞》卷二、卷七对鼓的古文献探讨，实际是考察鼓在礼乐中的意义；《宋朝事实类苑》“磬”，探讨磬的

---

① ［宋］周密《癸辛杂识续集》上之“合乐谐和”，《宋元笔记小说大观》（六），上海古籍出版社，2001年，第5780页。

② ［宋］陈师道《后山谈丛》，《宋元笔记小说大观》（二），第1616页。

制作和发音原理;《西溪丛语》卷下、《宋朝事实类苑》"笛",考察与篪、篴、雅笛、羌笛有关的古文献,《容斋随笔·四笔》卷一五"尺八",摘录唐代尺八文献,并称"尺八之所出,见于此,无由晓其形制";曾三异《因话录》考察箫、筝的古代源流,并记录宋代轧筝。这些文献至少10,100字,占总量的5.2%。

宋代笔记中的古琴音乐文献至少两万字,涉及琴曲、琴人、琴乐审美、演奏技法、古琴收藏和制作,占总量的10%。

四、活动类音乐文献

(一) 市民、民间音乐活动文献

市民音乐主要指都市中由职业或半职业艺人表演的音乐活动,宋代是市民音乐大发展的时期,这一时代特征在笔记文献中有显著体现。宋代笔记中存留了大量城市瓦舍音乐活动的文献,至少13,000字,占总量的6.8%。本文所讲的民间音乐则指在广大群众中、由百姓亲自参与的音乐活动,如苏轼《仇池笔记》卷下"鸡唱",记黄州人群聚唱山歌。宋代笔记中的这类文献至少1200字,占总量的0.5%。[1] 节日和民俗音乐活动文献至少7500字,这些文献主要叙述都市节日、商业、宗教民俗中的音乐活动,占总量的3.7%。

(二) 宫廷音乐活动文献

宋代笔记中记录宋代宫廷音乐活动的文献至少33,000字,占总量的16.5%,其中:卤簿鼓吹文献至少2700字,主要叙述皇帝出行所用鼓吹音乐或规模等,占总量的1.3%;乐悬文献至少7500字,记录宫廷乐悬的乐器及其数量、乐悬所用乐曲等,占总量的3.7%;宴乐文献至少14,000字,叙述宋代宫廷宴乐的盏制及各种类型和场合的宴乐活动,占总量的7%。

(三) 乐人文献

宋代笔记中的乐人文献至少15,500字,占总量的7.7%。其中:青楼乐妓和家妓文献,叙述乐妓与文人、富豪等之间的音乐交往活动,这些文献至少2300字,占总量的1.1%;宫廷乐人文献,叙述宋代宫廷乐人与乐官的音乐活动、表演才华或理论造诣,教坊大乐中各乐人的所属部色和身份,这些文献至少3900字,占总量的1.9%;宋代文人音乐家文献,叙述文人音乐家的音乐活动和音乐才华,这些文

---

① 上文在分析唐五代笔记音乐文献的过程中,将唐五代市民音乐文献与市民百戏、宫廷百戏等归纳为一处,此因唐五代百戏与音乐常有非常密切的联系。而宋代笔记市民音乐活动中、已体现出音乐与杂技等伎艺截然独立的性质。

献至少 3700 字，占总量的 1.8%，；宋代民间都市乐人文献，叙述瓦舍中的各行优秀音乐伎艺人，这些文献至少 4200 字，占总量的 2.1%。

（四）音乐管理文献

宋代笔记记录了朝廷对音乐活动、乐人进行管理的文献，如：《能改斋漫录》卷一三“见任教授不得为人撰书启简牍乐语”条，记录朝廷官员不能撰写伶人乐语；《建炎以来朝野杂记》乙集卷一四“杂艺出身不许任子”，记录乐人子弟不能享受任子制度；《建炎以来朝野杂记》乙集卷四“北使宴见斋禁不用乐”，记录宫廷斋禁期间宴见北使不用乐；《州县提纲》“燕会宜简”，记录朝廷对州县等地方政府提出宴乐从简的要求等。宋代笔记中的此类文献至少 2600 字，占总量的 1.3%。

五、音乐思想文献

宋代笔记中的音乐思想文献以《公是弟子记》、《困学纪闻》存留较多。这些零散的文献总体而言表达作者对“礼乐”的看法或表现“乐与政通”的思想。《公是弟子记》卷一至卷四中，分别有片断文字阐述对音乐功能的看法，常将“治乐”与“治国”的性质相等同，并认为“德”是音乐的根本，如：

> 治天下其犹作乐乎，作乐者备八音，八音不同物而同声，同声乃和。治天下者进贤能，贤能不同术而同治，同治乃平。

> 君子贵曲能有诚，曲能有诚者艺之上也，而况直而诚之，诚而明之者乎。①

其中阐发的音乐思想，表达了作者对先秦以来礼乐思想的认识和总结。宋代笔记中的大部分音乐思想文献都属此范畴。如《困学纪闻》中，也有多处文献阐发对礼乐的看法和认识。② 同时，宋代笔记中也有片断音乐思想文献体现了宋人对先秦以来道家音乐思想的继承，如《鹤林玉露》乙编卷六“善师”：“善师者不陈，善陈者不战。琴以不鼓为妙，棋以不着为高。”③

宋代笔记中音乐思想文献至少 3400 字，占总量的 1.7%。

---

① ［宋］刘敞《公是弟子记》卷一、卷二，文渊阁《四库全书》第 698 册，台湾商务印书馆，1986 年，第 442、452 页。

② ［宋］王应麟《困学纪闻》卷五：“西山先生曰：‘礼中有乐，乐中有礼。朱文公谓：严而泰，和而节。礼胜则离，以其太严，须用有乐。乐胜则流，以其太和，须用有礼。’”沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 122 页。

③ ［宋］罗大经《鹤林玉露》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001 年，第 5304 页。

六、前代音乐叙事与外域音乐文献

宋代文人常在笔记中叙述宋代之前的音乐事项,从而使笔记中存留了部分前代的音乐文献,其中尤以叙述唐代及五代十国音乐事项最为多见。此类文献至少有 18,000 字,占总量的 9.4%。

前代音乐叙事多从前代文献中抄录而来。宋代笔记中叙述的前代音乐共 140 个条目,其中:唐代音乐条目 99 条,隋代音乐条目 1 条,五代十国音乐条目 14 条,魏晋南北朝音乐条目 9 条。

含前代音乐叙事的宋代笔记中,《五国故事》、《江南余载》、《江表志》、《蜀梼杌》较多叙述五代十国时期的音乐事项,《南部新书》、《近事会元》、《青琐高议》、《侯鲭录》多叙述唐代音乐事项。

宋代笔记中保留了部分外族和外域的音乐文献,如《岭外代答》记录西南少数民族乐器和音乐活动、《宣和奉使高丽图经》记录高丽音乐活动等,宋代笔记中的此类文献至少 7300 字,占总量的 3.6%。

第四节　从历代之比较看宋代笔记音乐文献撰述类型的继承与超越

将汉魏六朝、唐五代、两宋时期的笔记音乐文献进行总体比较,可列表格如下:

表 1－4　历代笔记音乐文献撰述总量统计表

类型＼朝代	汉魏六朝笔记	唐五代笔记	宋代笔记
音乐文献总量	至少 9400 字	至少 54000 字	至少 20 万字

表 1－5　历代笔记音乐文献撰述类型的百分比统计表

音乐文献类型＼朝代	汉魏六朝笔记（所占百分比）	唐五代笔记（所占百分比）	宋代笔记（所占百分比）
神话志怪音乐文献	12%	16%	1.2%
歌谣谶纬	1.7%	3%	0.15%
其他诡异类音乐叙事	无	7%	0.17%
乐曲	46%	20%	9%
音乐形态	无	无	1.2%
乐律	无	无	3.4%

（续表）

朝代 音乐文献类型	汉魏六朝笔记 （所占百分比）	唐五代笔记 （所占百分比）	宋代笔记 （所占百分比）
乐悬音高制定	无	无	3.7%
音乐学术考辨	无	1.8%	15.8%
古琴	1.1%	2.7%	10%
其他乐器	2.9%	5.5%	5.2%
戏剧	1%	2.7%	10%
舞蹈	7%	0.4%	4%
市民音乐	无	1.6%	6.8%
民间歌曲	无	无	0.5%
百戏	0.8%	3.4%	与音乐关联少,故略
民俗音乐活动	4%	4.6%	3.7%
宴乐	无	9.4%	7%
乐悬	1.6%	0.2%	3.7%
鼓吹乐	3.4%	0.3%	1.3%
乐妓	9%	9.2%	1.1%
乐人和音乐家	10%	8.5%	3.7%
市民和民间音乐伎艺人	无	0.5%	2.1%
音乐机构和管理	无	1.6%	1.3%
音乐思想	无	0.5%	1.7%
前代音乐	无	10%	9.4%
外域音乐	无	0.7%	3.6%

宋代笔记音乐文献比之前代,其史料价值有所提高,尤其突出表现在几个方面:

1. 从汉魏六朝直至唐五代、两宋时期,随着笔记撰写数量的逐渐增多,笔记中音乐文献的总量也显著增多。

2. 宋代笔记中的志怪音乐文献、歌谣谶纬及其他诡异类音乐叙事文献的百分比,比前代有极大减少,如志怪音乐文献,唐五代时期占16%,而宋代减至1.2%;诡异类音乐叙事,唐五代时期占7%,而宋代减至0.17%。此数据说明宋代笔记音乐文献的实录性比前代有极大提高。

3. 宋代音乐学术考辨文献有极大增多。笔记音乐学术考辨文献首见于唐五

代时期,但数量极少,仅为总量的1.8%,而至宋代则增至15.8%。音乐思想文献也首见于唐五代笔记中,但数量仅为总量的0.5%,至宋代则增至总量的1.7%。此数据说明宋代笔记音乐文献的学术价值比前代有所超越。

4. 各时期的戏剧音乐文献由汉魏六朝时期的1%,至唐五代时期达2.7%,至宋代增至10%;各时期的古琴音乐文献从汉魏六朝时期的1.1%,至唐五代时期达2.7%,至宋代增至10%;各时期的市民音乐文献由唐五代时期的1.6%,至宋代增至6.8%。两宋时期,戏剧音乐、古琴音乐、市民音乐均得到很大发展,以上数据说明:宋代笔记音乐文献关注宋代音乐生活,并如实反应宋代音乐现象。

5. 宋代笔记中出现了几种类型的音乐文献:民间音乐文献、音乐形态描述文献、乐律学文献。这几类音乐文献关注音乐本体,在宋代之前的笔记音乐文献中鲜于记载。此现象说明:宋代笔记音乐文献类型的丰富性提升、记录的广度比前代有所提高。



图1-1 历代笔记音乐文献撰述之部分类型比较柱形图①

	志怪等	学术考辨	戏剧	古琴	市民音乐	民间歌曲	音乐形态	乐律等
■汉魏六朝	13.7%	0%	1%	1.1%	0%	0%	0%	0%
□唐五代	26%	1.8%	2.7%	2.7%	1.6%	0%	0%	0%
■宋代	1.5%	15.8%	10%	10%	6.8%	0.5%	1.2%	7.5%

① [唐]段安节《乐府杂录》、[唐]南卓《羯鼓录》中均有乐律学音乐文献,由于本文研究对象是散落的条列式音乐文献,几部笔记专著均不属本文的研究范围,因此,此二笔记中的文献均不在本文的数据统计范畴中。

一、志怪音乐文献撰述减少

汉代之前的笔记音乐文献常有神话和道教色彩渗透期间，成书较早的《穆天子传》中，叙述西王母与周穆王宴乐瑶池、以歌侑酒的音乐活动，就是一个典型。①

汉代之后，随着道教的影响力日益扩张，在历代皇帝追求长生不老的过程中，汉魏六朝直至唐五代，道教意味的笔记音乐文献比比皆是：如汉代《汉武帝别国洞冥记》卷一，记汉武帝建造寿灵坛，并在坛上闻听西王母的歌声；《汉武帝内传》记汉武帝宴乐中，上元夫人唱《步元》歌曲。唐代最为典型的是众多笔记中记录唐明皇在道士叶法善的引领下，赴月宫观赏《霓裳羽衣曲》，这些文献，都有很典型的道教背景。

魏晋南北朝直至唐五代，由于佛道盛行，撰写志怪笔记和志怪文献的不仅有普通文人，还有史家，如干宝《搜神记》被誉为魏晋志怪小说的代表，其中音乐文献共 11 个条目，志怪背景的音乐文献有 2 个条目，《搜神记》作者干宝另撰有编年史《晋纪》，有“良史”美誉。以干宝的史家身份，他撰写的《搜神记》中既有实录，也有加工和创造，因此，其中的音乐文献既有一定的史料价值，而志怪音乐文献又介于虚构和真实之间，有着亦幻亦真、真假交错的色彩。如《搜神记》卷一“淮南八公”条目：

> 淮南王安好道术，设厨宰以候宾客。正月上辛，有八老公诣门求见。门吏白王，王使吏自以意难之。曰：“吾王好长生，先生无驻衰之术，未敢以闻。”公知不见，乃更形为八童子，色如桃花。王便见之，盛礼设乐，以享八公。援琴而弦歌曰……今所谓《淮南操》是也。②

这条文献叙述乐曲《淮南操》的由来。崔豹《古今注》卷中“音乐三”也记录了这首乐曲：

> 《淮南王》，淮南小山之所作也。淮南服食求仙，遍礼方士，遂与八公相携俱去，莫知所在。小山之徒，思恋不已，乃作《淮南王》之曲焉。③

从以上两种不同文献来看，当时确有《淮南操》乐曲，且这首乐曲的来源与淮南王有关，也与道教有关，而《搜神记》叙述八公变形为八童子等，则有一定的迷幻和虚构色彩。这种记录方式的音乐文献在唐五代笔记中仍可见到，以众人皆知的

---

① 佚名撰、[晋]郭璞注《穆天子传》卷三“古文”：“□乙丑，天子觞西王母于瑶池之上。西王母为天子谣。”《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999 年，第 14 页。

② [晋]干宝《搜神记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第 281 页。

③ [晋]崔豹《古今注》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第 237 页。

《霓裳羽衣曲》为例，部分唐代笔记叙述此曲的创作缘于唐玄宗游月宫，游月宫当然是唐人的想象，但此曲的创作确与唐玄宗有关，也与道教意识有关。因此，汉魏六朝至唐五代的志怪神仙类笔记音乐文献中，虽然在故事叙述方面有虚构和荒诞的成分，但其中却保留有部分真实的音乐信息。

宋人笔记中依然存有志怪音乐文献，表现出对前代笔记撰述的继承性，但其数量已明显减少，这是宋代笔记相异于前人笔记的一个显著特征。同时，宋代笔记中的志怪音乐文献相比之前代，更多虚构小说的成分而更少音乐事实的成分。从这个层面上来说，汉魏六朝至唐五代，笔记音乐文献的志怪背景是笔记作者的无意识记录，即作者把这些志怪当作生活事实和自然界的确存在的事实，因此，虚构的故事中却常含有真实的音乐信息。而宋代的志怪则完全是作者有意识的虚构创作，因此其中的音乐文献也几乎没有史料价值。两宋时期，由于社会的进步和人们对自然界认识水平的提高，志怪、神仙传说也被认为是荒诞不经的，因此也不会将之引入到笔记撰述当中来，许多笔记作者甚至对前代笔记中荒诞的音乐文献持批评态度，再以《霓裳羽衣曲》的曲调来源为例，周密就曾对明皇游月宫之事一言以蔽之："要之，皆荒唐之说，不足问也。"[①]可以说，前代笔记充满夸张、荒诞、充满对未知世界的想象的音乐传说记录，而宋代文人已对此有明确的批评和否定意识。

宋代笔记中志怪、诡异和迷信性音乐文献的显著减少间接说明：宋代笔记音乐文献的实录性和可信度得到极大提高。

二、学术摘录和考辨性音乐文献增多

汉魏六朝时期的笔记撰述中，尚不能见到有考辨性质的音乐文献。音乐考辨文献首见于唐五代笔记中，如《酉阳杂俎续集》卷四"贬误"条，考辨分析丧葬挽歌的由来起始，短短 176 个字，引用了三种文献，[②]作者分别摘录前人有关挽歌的言论，最后再下出自己的结论。又如《鉴诫录》"亡国音"条目，作者分别引用八种文献考察《后庭花》、《思越人》、《柳枝词》三首歌曲。不过，在唐五代笔记中，此种考辨性音乐文献数量很少，只占此时期笔记音乐文献总量的 1.8%。然而，唐五代笔记中的这种音乐学术考辨方式被宋代继承，宋代笔记中的音乐学术考辨大多是在

---

① [宋]周密《癸辛杂识前集》"游月宫"，《宋元笔记小说大观》(六)，上海古籍出版社，2001 年，第 5716 页。

② [唐]段成式《酉阳杂俎续集》卷四"贬误"："世说挽歌起于田横，为横死，从者不敢大哭，为歌以寄哀也。挚虞《新礼议》：挽歌出于汉武帝，役人劳苦，歌声哀切，遂以送终，非古制也。工部郎中严厚本云：'挽歌其来久矣。据《左氏传》，公会吴子伐齐，将战，公孙夏命其徒歌《虞殡》，示必死也。'予近读《庄子》曰：绋讴于所生，必于斥苦。司马彪注云：绋读曰拂，引柩索。讴，挽歌，斥疏缓，苦急促。言引绋讴者，为人用力也。"《唐五代笔记小说大观》(上)，上海古籍出版社，2000 年，第 748 页。

对文献的摘录、引用的基础上结合作者本人的亲历、对音乐事项下结论。

宋代的考辨性音乐文献极大增多，占笔记音乐文献总量的15.8%，由此可见，宋人的音乐学术研究得以推广、历史责任感增强、笔记中音乐文献的学术价值提升。

三、如实反映社会音乐现象

（一）以戏剧文献为例

汉魏六朝笔记中的戏剧文献非常少，比较受关注的是《西京杂记》卷四"古生杂术"条目，它叙述京城都掾史古生"善诋谩"，以致后来的俳戏都被称为"古掾曹"。[①] 汉代俳戏的"善诋谩"特征显然被后世继承：相比汉魏六朝时期，唐五代笔记中的戏剧文献显著增多，尤其是笔记对优人之"优语"的关注和记录，开启了宋代笔记记录优语的先河，如：

> 《唐阙史》卷下"李可及戏三教"：李可及尝因延庆节缁黄讲论毕，次及倡优为戏。可及乃儒服险巾，褒衣博带，摄齐以升崇座，自称三教论衡。其隅坐者问曰："既言博通三教，释迦如来是何人？"对曰："是妇人。"问者惊曰："何也？"对曰："《金刚经》云：'敷座而坐。'或非妇人，何烦夫坐然后儿坐也？"上为之启齿。[②]
>
> 《齐东野语》卷一三"优语"：宣和中，童贯用兵燕、蓟，败而窜。一日内宴，教坊进伎为三四婢，首饰皆不同。其一当额为髻，曰蔡太师家人也；其二髻偏坠，曰郑太宰家人也；又一人满头为髻如小儿，曰童大王家人也。问其故，蔡氏者曰："太师觐清光，此名'朝天髻'。"郑氏者曰："吾太宰奉祠就第，此'懒梳髻'。"至童氏者曰："大王方用兵，此'三十六髻'也。"[③]

上文中的第一例文献来自唐代高彦休《唐阙史》，文中记录，优人李可及根据《金刚经》中的"敷座而坐"句，将释迦如来称为"妇人"。第二例文献来自宋代周密撰《齐东野语》，文中记录，优人梳满头髻并将之称"三十六髻"来暗讽童贯兵败而逃。这两例文献都如实反映了优人表演善用谐音、"善诋谩"的特征，体现了不

---

① ［汉］刘歆撰、［晋］葛洪集《西京杂记》卷四"古生杂术"："京兆有古生者，学从横揣摩、弄矢摇丸樗蒲之术，为都掾史四十余年，善诋谩。二千石随以谐谑，皆握其权要，而得其欢心。赵广汉为京兆尹，下车而黜之，终于家。京师至今俳戏皆称古掾曹。"《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999年，第107页。

② ［唐］高彦休《唐阙史》，《唐五代笔记小说大观》（下），上海古籍出版社，2000年，第1350页。

③ ［宋］周密《齐东野语》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001年，第5595页。

同时期优人戏剧表演的一脉相承性。同时,宋代笔记中的此类优语记录甚多,体现了不同时期文人对优语一如既往的关注。

宋代杂剧表演以“滑稽”为本色,以“鉴戒”、“谏诤”为目的,[①]就是从唐代继承而来,如《唐阙史》“李可及戏三教”,记唐代宫廷优人李可及“滑稽谐戏,独出辈流。虽不能托讽匡正,然巧智敏捷,亦不可多得”,说明唐代戏剧表演也是以“滑稽”、“托讽匡正”为长的,唐五代笔记《北梦琐言》卷六、卷七、卷一九,[②]《酉阳杂俎续集》卷四“贬误”、赵璘《因话录》卷四“谐戏附”、《唐阙史》“李可及戏三教”等,所记录的优语实例都可说明这一点。

宋代戏剧表演对唐代有所继承,但在唐代基础上蓬勃发展。与此相适应,唐五代笔记中的戏剧文献占总量的 2. 7% ,而宋代笔记中的戏剧文献已高达总量的 10% ,这一数据不仅说明宋代戏剧蓬勃发展的事实,也说明宋代笔记音乐文献是对宋代音乐生活的如实反映。

(二) 以古琴文献为例

古琴在古代文人生活中一直占有比较重要的地位,因此在笔记撰述中也成为倍受关注的对象。宋代笔记中的古琴文献撰述相比其前代,在数量和内容方面均表现出一定程度的继承和超越。

汉魏六朝笔记中的古琴文献很少,较引人注意的是《搜神记》卷一三“焦尾琴”,这条文献叙述汉代蔡邕制“焦尾琴”的经过。唐五代笔记中的古琴文献比汉魏六朝增多,涉及的方面也比较广,但在数量和规模方面仍远远无法与宋代相媲美:唐五代笔记中的古琴文献约 1400 字,而宋代笔记中的古琴文献高达两万字;唐五代笔记中的古琴文献占总量的 2. 7% ,宋代笔记中的古琴文献高达总量的 10% 。如有关古琴制作和收藏,唐五代笔记中共有 6 条,篇幅仅 400 字,且其中《刘宾客嘉话录》和《尚书故实》中所存古琴文献内容完全相同;而宋代有关古琴收藏和制作的笔记文献不仅可见于赵希鹄《洞天清录》“古琴辨”的 32 个条目 4000 字,仅周密《云烟过眼录》、《志雅堂杂钞》记古琴收藏情况,篇幅达 3300 字。

宋代笔记中的古琴音乐文献亦表现出对前代的继承:如在记录内容方面,晋代

---

① [宋]耐得翁《都城纪胜 · 瓦舍众伎》:“大抵全以故事世务为滑稽,本是鉴戒,或隐为谏诤也,故从便跣露,谓之无过虫。”《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 85 页。

② [五代]孙光宪《北梦琐言》卷六:“朱李骤进:唐李师望……洎操大柄,无以施展,自是恩泽日衰,中外沸腾。内宴日,俳优穆刀陵作念经行者,至御前曰:‘若是朱相,即是非相。’翌日出宫。”卷一九:“明宗戒秦王:或一日,秦王进诗,上说于俳优敬新磨,敬新磨赞美,而曰:‘勿讶秦王诗好,他阿爷平生爱作诗。’上大笑。”北京:中华书局,2002 年,第 131、349 页。

干宝撰《搜神记》中叙述的蔡邕制“焦尾琴”，此文献被宋代何薳《春渚纪闻》抄录；[1]唐代笔记《大唐传载》中记韩皋评琴曲《止息》，此文献亦被宋代孔平仲《续世说》卷六“巧艺”条目摘录。[2] 如就古琴文献类型而言，唐五代笔记中的古琴文献已涉及制作、收藏、演奏、鉴赏、琴人几个方面，宋代笔记不仅涉及这几个方面，还扩充到对琴曲的解题、斫琴名手的记录前代琴曲的总结等。

宋代古琴文化繁荣，古琴流派逐步形成，宋代笔记中古琴文献的丰富和数量之庞大反映了古琴音乐文化在宋代繁荣的事实。

（三）以市民音乐文献为例

汉魏六朝笔记中尚未能见到都市或民间音乐的文献。唐代文人笔记开始关注都市市民这个群体，这一点被宋代笔记所继承。从笔记中的记录来看，宋代部分市民音乐品种在唐代已出现，如宋代的小说、讲史书，与唐代文溆和尚“公为聚众谭说”属同类表演、宋代的“教虫蚁”与唐代的“弄蝇虎子”属同类表演，另外，就表演场所而言，宋代都城的“勾栏”与唐代长安的“戏场”属同种性质的表演场所。因此，就市民音乐发展而言，宋代是在继承唐代的基础上再蓬勃发展。唐宋笔记恰恰如实反映了这一音乐发展状况。

宋代笔记在市民音乐文献方面又体现出对唐五代的超越。唐五代笔记中的市民音乐文献占此时期笔记音乐文献总量的1.6%，且在这900字、比例为1.6%的市民音乐文献中，对音乐本体进行记录的文献非常少，而多是对“市人小说”、“文溆僧聚众谭说”或“长安戏场”的记录。宋代笔记中的市民音乐文献13,000字，占总量的6.8%，并体现出对宋代市民音乐的全方位关注，不仅在《东京梦华录》、《都城纪胜》、《古杭梦游录》、《西湖老人繁胜录》、《武林旧事》、《梦粱录》中体现出对市民音乐类型、音乐本体、音乐伎艺人的全面关注，《能改斋漫录》、《云麓漫钞》、《东坡志林》、《王文正公笔录》、《槁简赘笔》等笔记中也有涉及市民音乐曲目、艺人称谓等多角度的文献。与此相适应，唐五代笔记中虽已开始记录在都市戏场表演的音乐伎艺人，但文献数量极少，仅占总量的0.5%，而宋代则增至2.1%。

四、音乐文献类型更丰富

宋代笔记中出现了民间歌曲、音乐形态描述、乐律学几种音乐文献类型，这些类型均在汉魏六朝及唐五代笔记音乐文献中鲜见。尤其是乐律学文献数量甚为可观，达6800多字，连同宋代乐悬中大晟乐黄钟标准音高制定的文献7400字，这二者约占宋代笔记音乐文献总量的7.5%，此现象说明宋代笔记作者已有较强的音

---

① ［宋］何薳《春渚纪闻》，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001年，第2439页。

② ［宋］孔平仲《续世说》，《全宋笔记》第二编（5），郑州：大象出版社，2006年，第108页。

乐科学观念，并关注音乐技术基础理论。宋代笔记中的音乐形态或结构描述的文字达到2500字，这种文献类型也是前代笔记中未曾见到的。以上两种文献都体现了宋代笔记撰述对音乐本体的关注，在这一层面上凸显了笔记音乐文献前所未有的史料价值。

宋代笔记中出现了少量的民间音乐文献，如记录和讨论民间歌曲《牧护歌》，对其音乐本体和歌唱方式都记录较详。如对岳阳、桂林、黔南等地的民间音乐活动的记录，体现了宋代笔记对各地乡村民间音乐的关注，这种类型的笔记音乐文献也是前代所未有的。一般认为，明清两代是古代文人记录民歌的高峰期，那么，文人关注民歌已在宋代笔记中有一定积累。

以上几种文献类型首见于宋代笔记，说明宋代笔记音乐文献相比前代，其文献的丰富性和广度都有很大拓展，也比前代的笔记音乐文献具有更高的史料价值和学术价值。

小　　结

宋代笔记音乐文献撰述对前代的继承，具体表现为宋代笔记音乐文献类型与前代大体相同，同时也表现在撰述关注度方面，对同种音乐现象给予深度关注。这种继承性还表现在宋代对前代笔记音乐文献的抄录和补充性、删减性重整。

宋代笔记音乐文献比前代有所超越，主要体现在史料价值和学术价值的超越，具体表现为：文献总量大规模增长，文献撰述视野进一步扩展，志怪迷信等音乐文献大幅度减少，音乐考辨文献和实录性文献显著增多，文献内容更多涉及音乐本体和音乐形态，文献类型也更多样。

通过此种纵向比较，可在音乐史实方面得出一些结论：宋代笔记中大量滑稽杂剧文献，宋代杂剧表演性质和风格上的“隐语”、“鉴戒”、“訑谩”、“滑稽”特征，已在汉魏、唐五代笔记记录的戏剧表演中见到端倪；宋代笔记中记录的市民杂艺活动，其中相当部分可见于唐五代笔记中的相似记录；宋代勾栏，与唐代戏场属同类表演场所。

第二章　宋代笔记中的音乐学术考辨文献撰述

所谓音乐学术考辨，是对某音乐类的既往文献进行采撷、辨证和比较，并就作者关注的问题如起源、演变、创作者、名称、含义等提出自己的看法，或对既往的结论提出质疑。其占宋代笔记音乐文献总量的15.8%。

音乐学术考辨文献往往是作者在读书过程中或在生活中接触到个人感兴趣的音乐问题，遂就此问题追溯到前代，考核它的来龙去脉、名实含义等；有时是作者在读书时遇到个人不赞成结论的音乐话题，遂在笔记中对此发表自己的看法。由于此种文献是作者在学术考辨的过程中完成的，作者需要就某个问题阅读当代或前代的多种书籍，并对其进行摘录、发表个人看法才能完成，因此集中了较大量的音乐文献信息。同时，由于这类音乐问题常与作者的音乐生活相关，故这类文献既涉及宋之前代也涉及宋代，具有考辨和记录的双重性质。

较多涉及音乐学术考辨的宋代笔记是：王应麟《困学纪闻》、洪迈《容斋随笔》、江少虞《宋朝事实类苑》、吴曾《能改斋漫录》、赵彦卫《云麓漫钞》。其他音乐学术考辨文献均分布在姚宽《西溪丛语》、葛立方《韵语阳秋》、周密《齐东野语》、程大昌《程氏考古编》和《演繁露》、朱翌《猗觉寮杂记》、苏轼《商刻东坡志林》、黄朝英《靖康缃素杂记》等笔记当中。

宋代笔记中的音乐学术考辨，常是作者因对某类见解产生歧义而进行记录和考辨，因此大多由宋代以前的音乐事件引发而来。就考辨内容来看，宋代笔记音乐学术考辨主要集中在乐曲的名称、曲调来源、结构，乐器的名与实及其形制，音乐典故及音乐活动方式等。

第一节　宋代笔记中的乐曲考辨

一、乐曲考辨文献

乐曲考辨主要针对前代产生、流传至宋代的乐曲，考辨这些乐曲的产生缘由、曲调来源、音乐性质、名称含义、音乐结构等。宋代笔记中的乐曲考辨内容，可列表如下。

表2－1　宋代笔记中的乐曲考辨文献一览表

文　献　出　处	考　辨　内　容
《宋朝事实类苑》卷六二“风俗杂志”/《宋朝事实类苑》卷十九“霓裳羽衣曲”/《韵语阳秋》卷一五/《癸辛杂识前集》/《齐东野语》卷一〇/《中吴纪闻》卷一/《江表志》卷下/《癸辛杂识别集》上“须溪月诗”/《近事会元》卷四/《江南余载》卷上/《茅亭客话》卷四/《渔樵闲话录》上/《蜀梼杌》卷上/《武林旧事》卷七/《演繁露》卷七/《碧鸡漫志》卷三/《梦溪笔谈》卷五“乐律一”	《霓裳羽衣曲》的曲调来源、创作情况、音乐风格、舞蹈人数、所属音乐类别、音乐在宋代的遗存、此曲在五代十国时期直至宋代的演出情况。
《困学纪闻》卷五/《春渚纪闻》卷八“辨广陵散”/《宋朝事实类苑》卷十九“琴”/《商刻东坡志林》卷五/《续世说》卷六“巧艺”/《绀珠集》卷一二	《广陵散》的作者、“散”的含义、此曲的思想含义、善弹此曲的人。
《贵耳集》卷中/《容斋续笔》卷七“昔昔盐”/《能改斋漫录》卷五“黄帝炎曲炎当作盐”/《寓简》卷八/《宋朝事实类苑》卷十九“鼓”/《绀珠集》卷八“六么”	《黄帝盐》及“盐”曲。
《山谷题跋》卷一“题牧护歌后”/《山谷题跋补编》“题牧护歌后”/《墨庄漫录》卷四/《容斋四笔》卷八“穆护歌”/《西溪丛语》卷上	《牧护歌》的性质、曲调来源、歌词内容和用韵、名称含义。
《青箱杂记》卷八/《瓮牖闲评》卷五/《齐东野语》卷八/《武林旧事》卷一“圣节”/《演繁露》卷一二/《碧鸡漫志》卷三	《绿腰》的名称演变及所用调式
《程氏考古编》卷八/《能改斋漫录》卷三/《近事会元》卷四	《荔枝香》的由来
《能改斋漫录》卷五“胡笳十八拍”	《胡笳十八拍》的作者是否为蔡文姬
《商刻东坡志林》卷七/《仇池笔记》卷上	《阳关三叠》究竟是几叠
《靖康缃素杂记》/《程氏续考古编》卷六	《三台》的由来及解题
《演繁露》卷一二	古文献中的《梅花》笛曲
《困学纪闻》卷一〇	《天马之歌》的来源
《困学纪闻》卷四	《九韶》名称在文献中的变化
《困学纪闻》卷三	《房中乐》不是后妃之乐
《困学纪闻》卷三	乡饮酒乐曲《陔夏》“陔”的含义
《困学纪闻》卷三	《驺虞》名称考
《扪虱新话》卷一	毛诗三百篇皆被弦歌
《程氏考古编》卷一	《南》、《雅》、《颂》入律可奏
《容斋续笔》卷一五“南陔六诗”	《南陔》等六诗有无歌词

其中较为热点的考辨问题如：

1. 考辨大曲《霓裳羽衣曲》的曲调来源、创作、音乐结构和风格、调式、舞蹈人数、音乐在五代十国至宋代时期的遗存、所属音乐类别等。参与此曲讨论的笔记至少达17种。

2. 考辨琴曲《广陵散》的作者、“散”的含义、善弹此曲的人等等。参与考辨的笔记至少有6种。

3. 考辨乐曲《黄帝盐》名称中“盐”的含义、《黄帝盐》的来源和性质。参与考辨的笔记至少有6种。

4. 考辨歌曲《牧护歌》的曲调来源、内容、流传、歌词的意义、“牧护”的含义等。参与考辨的笔记至少有6种。

5. 考辨唐宋大曲《绿腰》的名称演变、所用调式等。参与考辨的笔记至少有6种。

以上仅列的几条考辨热点，在今天也仍然是古代音乐史研究的重要课题。下文对音乐学术考辨文献进行个案分析，从而展现宋代笔记音乐考辨文献的撰述特点、研究方法和史料价值。

二、乐曲考辨文献的撰述特点和史料价值

（一）“盐”曲的考辨与记录

宋代笔记中的音乐考辨文献在撰述手法上，往往直接引用他人言论，指出其谬误之处，然后再旁征博引，提出自己的见解。如吴曾《能改斋漫录》卷五“《黄帝炎》曲‘炎’当作‘盐’”考辨《黄帝炎》曲：

> 沈存中笔谈曰：“顷年王师南征，得《黄帝炎》一曲于交趾，[①]乃杖鼓曲也。炎或作盐，唐曲有《突厥盐》、《阿鹊盐》。施肩吾诗云：‘颠狂楚客歌成雪，妩媚吴娘笑是盐。’盖当时语也。今杖鼓谱中有炎杖声。”以上皆笔谈。予按，《隋书乐志》云：“其舞曲有《疏勒盐》”，《古乐府集》，隋薛道衡有《昔昔盐》。《乐苑》云：“《昔昔盐》，羽调曲，唐亦为舞曲。昔一作析，唐赵嘏广之为十一章。”然则以盐名曲，自隋已有。存中以为唐世，非也。考《唐书礼乐志》及《通典》，皆不具此曲名。唯杜佑《理道要诀》云：“天宝十三载七月，改诸乐名。太簇宫时号娑陀调，《鸽鸽盐》改为《白鸽盐》。《太簇商》时号《大石调》，《野鹊盐》改为《神鹊盐》，太簇羽时号般涉调，序大盐。中吕商时号双调，《神雀盐》。”有此四曲，凡存中所谓《阿鹊盐》在焉。然《突厥盐》者，岂非隋志《疏勒盐》也？予又按张芸叟《南迁录》，载其“以元丰中，至衡山谒岳祠，有乐工六十四人隶祠

① 交趾即今越南。

下。每岁立夏之日致祠，潭州通判与县官，备三献奏曲侑神。初曰《苏合香》，次曰《黄帝盐》，终曰《四朵子》。三曲皆开元中所降也，至今不废。器服音调，与今不同。然其曲甚长，自四更始奏，至旦方罢。祠官颇以为劳，多从杀减。"然则存中以《黄帝炎》因近年征交趾而得之，盖不知南岳有此旧曲也。然《芥室诗话》，以盐者有味之谓。[①]

这则考辨条目中，作者针对沈括《梦溪笔谈》述《黄帝炎》一曲是唐代乐曲、征战交趾所得的观点，提出不同的看法，共引用了《隋书》、《古乐府集》、《乐苑》、《理道要诀》、《南迁录》、《芥室诗话》六种文献进行论证。在论证过程中，作者直接引用和针对沈括文献，首先指出"炎"应为"盐"，再引用唐代乐曲名以佐证自己的观点；其后，作者再指出乐曲名"盐"并非沈括所说的起于唐代，而是起于隋代，为此作者引用了《理道要诀》文献为佐证；最后作者再引用《南迁录》中的文献，指出《黄帝盐》是南岳旧曲，并非征战越南所得，并对此曲在侑神时的表演活动做了叙述。以上这种考辨手法在宋代笔记音乐学术考辨中具有一定的典型性，其对史料的广泛引用使之保存了丰富的音乐文献。

参与"盐"曲名考辨的笔记文献至少有六种，各自都保留有不同的信息。《容斋续笔》卷七"昔昔盐"："然则歌诗谓之'盐'者，如吟、行、曲、引之类云。"[②]指出"盐"的含义即"吟、行、曲、引之类"，是一种乐曲体裁名称，其起于隋唐时期。《贵耳集卷中》罗列了以"盐"命名的乐曲名称："《玄怪录》载籧篨三娘唱《河鹊盐曲》，又有《突厥盐》、《黄帝盐》、《白鸽盐》、《神雀盐》、《疏勒盐》、《满座盐》、《归国盐》。"[③]《宋朝事实类苑·鼓》重点指出《黄帝盐》是一首杖鼓曲："顷年王师南征，得黄帝炎一曲于交趾，乃是杖鼓曲也。"而关于此曲的本土说或外来说，各笔记则见仁见智。

关于"盐"的意义，一直是学术界的疑问，隋唐"九部乐"中有两支"盐"曲：其一是"高昌乐"中有舞曲《疏勒盐》，其一是"疏勒乐"中有解曲《盐曲》，[④]因"九部乐"在隋唐宫廷音乐中拥有重要地位，这是一则备受关注的史料。此外，《旧唐书》也有歌曲《突厥盐》的记载。[⑤] 但今人对于"盐"的含义理解模糊，有人将"盐"理解

① [宋]吴曾《能改斋漫录》(上)，上海：中华书局，1960 年，第 105 −106 页。本文献中的书名号标点由笔者添加。

② [宋]洪迈《容斋随笔续笔》卷七，北京：中华书局，2005 年，307 页。

③ [宋]张端义《贵耳集》，《宋元笔记小说大观》(四)，上海古籍出版社，2001 年，第 4294 页。

④ [唐]魏征《隋书》卷一五"音乐下"："六年，高昌献《圣明乐》曲……其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》……疏勒，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。"北京：中华书局，1999 年，第 254 页。

⑤ [五代]刘昫《旧唐书》卷三七"五行"："龙朔中……时里歌有《突厥盐》。"北京：中华书局，1999 年，第 953 页。

为“曲调、歌曲”，[1]显然，宋代笔记对“盐”曲的理解比今人更明确。因此，此类考辨文献，给当今相关问题的学术研究提供了参照。

从参与《黄帝盐》讨论的笔记之多，可以确定宋代确有《黄帝盐》乐曲，且笔记中明确指出这是一首杖鼓曲，宋代南岳庙也将它作为献神曲。宋代姜夔《霓裳中序第一·小序》：“丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠神之曲，曰《黄帝盐》、《苏合香》。”也可为此佐证。笔者遍查《宋史·乐志》、《文献通考·乐考》、《玉海·乐》三史，只有《文献通考》卷一四八“乐二一”中提到了《黄帝盐》：

> 容斋洪氏《随笔》曰：“薛道衡‘空梁落燕泥’之句，其诗曰《昔昔盐》，凡十韵。唐赵嘏广之为二十章。按：《乐苑》以为羽调曲。《元怪录》载，篪篠三娘工唱《阿鹊盐》。又有《突厥盐》、《黄帝盐》、《白鸽盐》、《神雀盐》、《疏勒》、《满座盐》、《归国盐》。唐诗：‘媚赖吴娘唱是盐’，‘更奏新声《刮骨盐》’。然则歌诗谓之‘盐’者，如吟、行、曲、引之类云。今南岳庙献神乐曲，有《黄帝盐》，而俗传以为‘黄帝炎’，《长河志》从而书之，盖不考也。”[2]

这段文字，基本是对洪迈《容斋续笔》卷七“昔昔盐”条目稍作删略的全文引录。由此可见，宋代史书修撰者对宋代笔记给予了充分关注、对宋代笔记中的音乐学术考辨是给予充分肯定的。

（二）《霓裳羽衣曲》的考辨与记录（下文又称《霓裳》）

1. 宋代笔记中的《霓裳》文献

（1）撰述特点分析

《霓裳羽衣曲》是举世闻名的唐代大曲，关于它的创作产生过程、表演情况等，唐代文献中有相当多的叙述和描绘。今人对此曲的讨论，大多涉及《霓裳羽衣曲》的创作和曲调来源、段数、大曲表演结构等。宋代时，这首乐曲也是文人重点关注的对象，并在宋代笔记中展开讨论。宋代参与《霓裳羽衣曲》记录和考辨的笔记至少 17 种，其中，《碧鸡漫志》卷三的文献篇幅最长，摘录文献最多，并已在今人研究中被广泛引用，此不赘述。现举两条文献为例，展现宋代笔记对此曲的考辨方式和考辨重点。

> 《近事会元》卷四“霓裳羽衣曲”：唐野史云：明皇开元中，道人叶法善引上

---

① 关也维《唐五代音乐史》：“‘盐’，则指曲调、歌曲而言。”北京：中央民族大学出版社，2006 年，第 48 页。

② ［元］马端临《文献通考》卷一四八“乐二一”，北京：中华书局影印，1986 年，第 1294 页。

入月宫。时秋，上苦悽冷，不能久留。回于天半，尚闻仙乐。及归，但记其半曲，遂篴中写之。会西京都督杨敬述进《婆罗门曲》，与其声调相符，遂以月中所闻，为之散序，因敬述所进为曲身，名《霓裳羽衣曲》也。又《杨妃外传》云：天宝四载七月，于凤凰园册女道士杨氏为贵妃。进见之日，奏《霓裳羽衣曲》。注云：明皇三乡望女儿山所作也。又引刘禹锡诗云："三乡陌上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。"又《小说》云：术士罗公远导明皇入月宫闻之，尤甚怪诞，不足为证。上交尝闻，明皇洞晓音律，必欲神其曲，谓得于天上也。或梦寐所成，亦非异事。若云形体升天，殆欺人也。女儿回而作，近之矣。今又按，《乐苑》云：《霓裳羽衣曲》，开元西凉府节度使杨敬述进，在越调中。又《乐苑》云：《婆罗门曲》改《霓裳羽衣曲》，入大乞食调，今之大食越调声相近。唯高一均，是二调俱可行之，皆属商也。《婆罗门曲》，大乞食调，越调双调，今时乐工尽知之，其散序不复闻焉。近年乐工穿凿不明，越与大食俱属商声，但见旧曲有仲吕商，即林钟商也，便就其调，草为八拍，曲破殊无和会，谅其曲必大也。自唐宪宗时，犹奏此曲。今不传者，有以巢贼之后泯然也。无如白居易歌诗可证耳。白诗云："开元遗曲自凄凉，况近秋天调见商。"又和元稹诗云："我昔元和侍宪皇，曾陪内宴入昭阳。千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞……"①

《韵语阳秋》卷一五：《霓裳羽衣舞》，始于开元，盛于天宝，今寂不传矣。白乐天作歌答元微之云："苏州七县十万户，无人知有《霓裳舞》。惟寄长歌与我来，题作《霓裳羽衣谱》。"想其千姿万状，缀兆音声，具载于长歌，按歌而谱可传也。今元集不载此，惜哉！赖有白诗，可见一二尔。"虹裳霞帔步摇冠，钿缨累累佩珊珊"者，言所饰之服也。又曰："散序六奏未动衣，中序擘騞初入拍，繁音急节十二遍，唳鹤曲终长引声。"言所奏之曲也。而《唐会要》谓《破阵乐》、《赤白桃李花》、《望瀛》、《霓裳羽衣》，揔名法曲。今世所传《望瀛》，亦十二遍，散序无拍，曲终亦长引声。若乐奏《望瀛》，亦可仿佛其遗意也。又曰："由来此舞难得人，须是倾城可怜女"。言所用之人也。然所用之人，未详其数。若曰："玉钩栏下香桉前，桉前舞者颜如玉。"则疑用一人。若曰："张态李娟君莫嫌，亦拟随宜且教取。"则又疑用二人。然明皇每用杨太真舞，故《长恨词》云："风吹仙袂飘飘举，犹似《霓裳羽衣舞》。"则当以一人为正。郑嵎《津阳门诗》注，"叶法善引明皇入月宫，闻乐归，笛写其半，会西凉府杨敬述进《婆罗门曲》，声调吻合，按之便韵，乃合二者制《霓裳羽衣》之曲。"沈存中云："《霓裳曲》用叶法善月中所闻为散序，以杨敬述所进为其腔。"未知所据也。又谓《霓裳》乃道调法曲。若以为道调，则误矣。乐天《嵩阳观夜奏霓裳》云："开元遗曲自凄凉，况近秋天调是商。"则《霓裳》用商调，非道调明矣。厥后文人往往指《霓裳》为亡国之音，故杜牧诗

① ［宋］李上交《近事会元》，《全宋笔记》第一编(4)，郑州：大象出版社，2001 年，第 172 页。

云："《霓裳》一曲千峰上，舞破中原始下来。"①

上例《近事会元》引用了六种文献八处引文：前部分引《野史》、《杨妃外传》、《小说》三种文献，陈述《霓裳羽衣曲》的创作过程和曲调来源，并加以个人评论；后部分引《乐苑》、白居易诗进行佐证，考察《霓裳羽衣曲》的音乐调式。作者指出此曲是商调式，并记录此曲在教坊乐工中的存留情况及此曲几近失传的原因。这段文献中，作者刻意考察的是乐曲调式，但却无意留下了此曲在宋代流传情况的信息"今时乐工尽知之，其散序不复闻"。上例《韵语阳秋》引用了七种文献十二处引文，重点考察《霓裳羽衣曲》的舞者服饰、乐曲类型、舞蹈人数、音乐调式、音乐的遗存情况。这段文献中，作者将引文、个人结论交错进行摘录、陈述，每一段摘录后都引出相应结论，十处引文相应有十个结论。这种考辨方式，使全文既言之有据、又保存了大量前人文献，且记录了此曲在当代流传的信息。

（2）其他考辨和记录文献

宋代笔记中，欧阳修《六一诗话》、周密《癸辛杂识》、苏轼《渔樵闲话录》、江少虞《宋朝事实类苑》，均对《霓裳羽衣曲》的创作和曲调来源进行考辨，数列唐代存有的旧说，并发表自己的见解。②《六一诗话》记录，宋代《望瀛》和《献仙音》二曲是《霓裳》曲的遗存，此观点与《韵语阳秋》相似，沈括《梦溪笔谈》也有相同看法。③

《六一诗话》：王建霓裳词云"弟子部中留一色，听风听水作霓裳。"《霓裳》曲，今教坊尚能作，其声其舞则废而不传矣。人间又有《望瀛洲》、《献仙音》二曲，云此其遗声也。④

---

① ［宋］葛立方《韵语阳秋》，上海古籍出版社影印，1984 年，第 195—196 页。

② ［宋］周密《癸辛杂识前集·游月宫》："明皇游月宫一事，所出亦数处……要之，皆荒唐之说，不足问也。"《宋元笔记小说大观》（六），上海古籍出版社，2001 年，第 5716 页。［宋］苏轼《渔樵闲话录上篇》：渔曰："旧事有传之于世，而人或喜得之可以为谈笑之资者，时多尚之，以助燕闲之乐。然而岁月浸远，语及同异，有若明皇尝燕诸王于木兰殿，贵妃醉起舞《霓裳羽衣曲》，明皇大悦。《霓裳羽衣曲》说者数端……"《全宋笔记》第一编（9），郑州：大象出版社，2003 年，第 240 页。［宋］江少虞《宋朝事实类苑》综录了《六一诗话》、《梦溪笔谈》、《西清诗话》的《霓裳》文献。

③ ［宋］沈括《梦溪笔谈》卷五"乐律"："《霓裳羽衣曲》……诸说各不同。今蒲中逍遥楼楣上有唐人横书，类梵字，相传是《霓裳》谱，字训不通，莫知是非。或谓今燕部有《献仙音曲》，乃其遗声，然《霓裳》本谓之道调法曲，今《献仙音》乃小石调耳。未知孰是。"《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，人民音乐出版社，1979 年，第 32 页。

④ ［宋］欧阳修《六一诗话》，文渊阁《四库全书》第 1478 册，台湾商务印书馆，1986 年，第 254 页。

宋代笔记中存有不少文献，记录此曲在唐代灭亡之后的流传情况，如：张唐英《蜀梼杌》记录前蜀国主王衍自执板唱《霓裳》，《江南余载》记录南唐太常博士陈致雍家中数百乐妓演奏《霓裳》，郑文宝《江表志》记录南唐后主皇后大周后整理《霓裳》。

《蜀梼杌》卷上：王衍，字化源……五年三月上巳，宴怡神亭，妇女杂坐，夜分而罢。衍自执板唱《霓裳羽衣》及《后庭花》、《思越人曲》。①

《江南余载》卷上：陈致尧雍熟于《开元礼》，官太常博士，国之大礼，皆折衷焉。与韩熙载最善，家无担石之储，然妾妓至数百，暇奏《霓裳羽衣》之声。②

《江表志》卷下：《霓裳羽衣曲》，自兵兴之后，绝无传者，周后按谱寻之，尽得其声。③

此外，龚明之《中吴纪闻》提到范文正公仲淹诗中叙述在木兰堂观看过《霓裳舞》，《齐东野语》、《武林旧事》记录此曲在宋代宫廷的演出情况。

《中吴纪闻》卷一“木兰堂诗”：木兰堂，多为太守燕游之地。范文正公作守时，尝赋诗云：“堂上列歌钟，多惭不如古。却羡木兰花，曾见《霓裳》舞。”白乐天在苏，尝教倡人为此舞也。④

《齐东野语》卷一〇“混成集”：《霓裳》一曲共三十六段。尝闻紫霞翁云，幼日随其祖郡王曲宴禁中，太后令内人歌之，凡用三十人，每番十人，奏音极高妙。翁一日自品象管作数声，真有驻云落木之意，要非人间曲也。⑤

《武林旧事》卷七：淳熙九年八月十五日……太上召小刘贵妃独吹白玉笙《霓裳中序》，上自起执玉杯，奉两殿酒。⑥

以上文献均叙述了《霓裳》在五代十国直至宋代时的留存和流传情况。此外，《六一诗话》指出其“曲今教坊尚能作，其声其舞则废而不传”，《望瀛》、《献仙音》乐曲可能是《霓裳》的遗存。《近事会元》中则记录“今时乐工尽知之，其散序不复闻。”同时，也有相当多的观点认为：《霓裳》在唐亡后已经失传。

---

① ［宋］张唐英《蜀梼杌》，《全宋笔记》第一编（8），郑州：大象出版社，2003 年，第 44 页。

② ［宋］佚名《江南余载》，《全宋笔记》第一编（2），第 244 页。

③ ［宋］郑文宝《江表志》，《全宋笔记》第一编（2），第 273 页。

④ ［宋］龚明之《中吴纪闻》，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001 年，第 2840 页。

⑤ ［宋］周密《齐东野语》，《宋元笔记小说大观》（五），第 5556 页。

⑥ ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 429—430 页。

《演繁露》卷七"霓裳":乐天和元微之《霓裳羽衣歌》略曰:"……今年五月至苏州,忽忆霓裳无处问。闻君部内多乐徒,问有霓裳舞者无。元答云七州十万户,无人知有霓裳舞。惟寄长歌与我来,题作霓裳羽衣谱。"案,此乃乐天守杭日,自教官妓玲珑习为霓裳舞,至乐天镇苏时,习舞者已皆不存。元微之为越守,乐天求此舞人于越,而越中无之,但寄得《霓裳歌》以为之谱耳。元白距明皇不远,此时此曲已自无传,况今日乎![1]

《演繁露》依据唐代白居易诗歌中传达的《霓裳》逐渐失传的信息,推测宋代不会再有《霓裳》。王灼《碧鸡漫志》中,依据《嘉祐杂志》记录的同州乐工翻谱并被花日新否定的事件,结合山东人王平翻谱的事件,认为唐曲"今世决不复见"。[2]

鉴于宋代笔记对《霓裳羽衣曲》流传情况的不同说法,这里有必要考察的是:有关《霓裳羽衣曲》的宋代笔记文献是否都属实?《霓裳》在唐亡后的流传情况到底如何?通过这些文献,我们是否可以对《霓裳》在唐宋之际的流传情况作言之成理的推论?

2. 文献真实性

《蜀梼杌》记录前蜀王衍曾"自执板唱《霓裳羽衣》",《江南余载》记录南唐韩熙载的好友、太常博士陈致雍家中"暇奏《霓裳羽衣》之声",《江表志》记录南唐李煜的皇后"周后按谱寻之,尽得其声。"对这三段文献的产生时间进行考察就可知道,这几种记述产生于同一时期:郑文宝《江表志》成书于1010年,[3]《蜀梼杌》作者张唐英是皇祐三年(1051)进士,[4]《江南余载》作者佚名,但据《四库全书总目》考证,《江南余载》的作者很可能就是《江表志》的作者郑文宝。这三本书均成书于11世纪,这三段文献记录了五代十国时期的三件不同历史事件,但其中都记录此时有《霓裳》的表演。

---

① [宋]程大昌《演繁露》,北京:京华出版社,2000年,第337页。

② [宋]王灼《碧鸡漫志》卷三:"《嘉祐杂志》云:'同州乐工翻河中黄幡绰《霓裳谱》,钧容乐工程士守以为非是,别依法曲造成。教坊伶人花日新见之,题其后云:法曲虽精,莫近《望瀛》。'……宣和初,普府守山东人王平,词学华赡,自言得夷则商《霓裳羽衣》谱,取陈鸿、白乐天《长恨歌》、《传》,并乐天寄元微之《霓裳羽衣曲歌》,又杂取唐人小诗长句,及明皇太真事,终以微之《连昌宫词》补缀成曲,刻板流传……音律节奏与白氏歌注大异,则知唐曲今世决不复见。"上海古籍出版社,1958年,第74页。

③ [清]纪昀《钦定四库全书总目》:"文宝有志于国史,搜采旧闻,排纂叙次,以朝廷大政入《江表志》。至大中祥符三年,乃成。"北京:中华书局,1997年,第1844页。

④ 樊一、方法林《张唐英与〈蜀梼杌〉》,载《成都大学学报》1992年第1期,第68页。

另,《江表志》作者郑文宝是南唐旧臣,入宋后“常披蓑荷笠,作渔者以见李煜,深加宽譬,煜甚忠之。”[①]后任北宋翰林著作佐郎等官职,《宋史》卷二七七“郑文宝传”评其“能为诗,善篆书,工鼓琴”,[②]有志于修国史,另撰写了《南唐近事》等多部历史笔记。从作者身份而言,《江表志》记周后按谱寻声的文献当是比较准确的。这点事实可以在《碧鸡漫志》中得到佐证,《碧鸡漫志》卷三:“李后主《昭惠后诔》云:‘霓裳羽衣曲,绵兹丧乱,世罕闻者。获其旧谱,残缺颇甚。暇日与后详定,去彼淫繁,定其缺坠。’”李后主即南唐后主李煜,昭惠皇后是李煜的皇后,又名大周后,即《江表志》所说的周后。她去世后,李煜写的哀悼文章里提到她曾修补《霓裳》的事实。因此,周后按谱寻声之事可确信无疑。

《江南余载》所记家奏《霓裳》的贵族是陈致雍,字致尧,生卒年不详,他任南唐太常卿、秘书监等职,主张“礼乐者,国之本”,精于雅乐、礼仪、祭祀等宫廷典章制度,今有104篇奏章、表疏等文章存于《全唐文》。以他的身份及喜爱音乐的个性,家中演奏《霓裳》也可确信。

《中吴纪闻》叙述范仲淹任太守时,在木兰堂“曾见《霓裳》舞”。木兰堂在今苏州,范仲淹任苏州太守的时间是宋仁宗景祐元年至二年(1034—1035年十月),[③]他在木兰堂观《霓裳》也是这段时期。又《近事会元》记录:“《霓裳羽衣曲》……今时乐工尽知之,其散序不复闻焉。”《近事会元》成书于1056年,与范仲淹在苏州观《霓裳》的时间比较接近。

综合以上几种文献,《江表志》、《江南余载》、《蜀梼杌》都不约而同记录了《霓裳》在这段时期演出的事实,恰与李煜《昭惠后诔》所述互证。此外,《近事会元》成书与范仲淹的木兰堂观《霓裳》诗产生于同一时期,两者都叙述尚有《霓裳》的存在,两例文献也可进行互证。因此,可以得知,以上几部笔记中关于《霓裳》的音乐文献是真实可靠的,说明从五代十国直至北宋仁宗年间,《霓裳》仍在小范围内流传或不太完整地流传。

《六一诗话》记:“曲今教坊尚能作,其声其舞则废而不传矣。人间又有《望瀛府》《献仙音》二曲,云此其遗声也”,《梦溪笔谈》记:“或谓今燕部有《献仙音》曲,乃其遗声。”《韵语阳秋》卷一五载:“今世所传《望瀛》,亦十二遍,散序无拍,曲终亦长引声。若乐奏《望瀛》,亦可仿佛其遗意也。”欧阳修《六一诗话》成书于宋神宗熙宁四年(1071),[④]《梦溪笔谈》成书于北宋元祐年间(1086—1094),这两种笔记

---

① [清]纪昀《四库全书总目提要》卷六六,北京:中华书局,1997年,第909页。

② [元]脱脱《宋史》,北京:中华书局,1999年,第7706页。

③ 吴奈夫《范仲淹治苏政绩考》,载《苏州大学学报》2002年第1期,第100页。

④ [清]纪昀《钦定四库全书总目》:“盖熙宁四年致仕以后所作,越一岁而修卒,其晚年最后之笔也。”北京:中华书局,第2739页。

的成书时间比较接近。另《韵语阳秋》成书于宋孝宗隆兴元年(1163),[1]其中也提到当时的《望瀛》乐曲可能是《霓裳》的遗存。可见,关于《望瀛》、《献仙音》是《霓裳》遗曲的说法在两宋较普遍。

周密《武林旧事》和《齐东野语》都有此曲在南宋宫廷演出的记载,对这两条文献可从其来源探讨其真实性。

《武林旧事》卷七:"淳熙九年八月十五日……太上召小刘贵妃独吹白玉笙《霓裳中序》。"这条文献来源于当时的《德寿宫起居注》,周密在《武林旧事》卷七卷首中说,"近见陈源家所藏《德寿宫起居注》,及吴居父廿昇所编《逢辰》等录,虽皆琐酿散漫,参考旁证,自可互相发挥……因辑为一卷,以为此书之重。"[2]因此这条史料的真实性非常高。此文献又可用姜夔《霓裳中序第一・小序》作佐证:

> 丙午岁,留长沙……又于乐工故书中得商调《霓裳曲》十八阕,皆虚谱无辞。按沈氏《乐律》:"《霓裳》道调",此乃商调;乐天诗云:"散序六阕",此特二阕。未知孰是?然音节闲雅,不类今曲。予不暇尽作,作中序一阕传于世。[3]

姜夔的生卒年是1155—1221年,"丙午岁"即1186年,这一年,姜夔在长沙一带得到《霓裳谱》并翻出《霓裳中序第一》。《武林旧事》提到的小刘贵妃演奏《霓裳中序》是淳熙九年,即1182年,与姜夔在长沙得谱翻《霓裳中序第一》的时间只相差四年,因此可以推断,这段时期在民间只能偶尔见到《霓裳》乐谱,但在宫廷的小范围,却还有《霓裳》的演出。这一点在周密其后成书的《齐东野语》中又可被证实。

《齐东野语》约成书于1291年,其中记录:"《霓裳》一曲共三十六段。尝闻紫霞翁云,幼日随其祖郡王曲宴禁中,太后令内人歌之,凡用三十人,每番十人,奏音极高妙。翁一日自品象管作数声,真有驻云落木之意,要非人间曲也。"文中的紫霞翁即周密的友人杨缵。杨缵(1201—1265),宋代著名词人、琴家、文学家。能自度曲,编《紫霞洞琴谱》、撰《作词五要》,[4]有《被花恼》等词作流于世。关于杨缵的音乐才能,周密在《浩然斋雅谈》、《齐东野语》、《癸辛杂识》等笔记中多次提及。

---

① [宋]徐林《韵语阳秋序》:"隆兴元年,常之由天官侍郎罢七年矣,于是《韵语阳秋》之书成。"上海古籍出版社,1984年,第1页。

② [宋]周密《武林旧事》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第422页。

③ 《姜夔词》,北京:人民文学出版社,2005年,第9页。

④ [宋]张炎《词源》:"近代杨守斋精于琴,故深知音律,有《圈法周美成词》,与之游者周草窗、施梅川……每一聚首,必分题赋曲。但守斋持律甚严,一字不苟作,遂有《作词五要》。"北京:人民文学出版社,1981年,第31页。

《浩然斋雅谈》卷下:"杨缵字嗣翁……洞晓律吕,尝自制琴曲二百操。又常云:'琴一弦,可以尽曲中诸调。'当广乐合奏,一字之误,公必顾之,故国工乐师无不叹服,以为近世知音无出其右者……所度曲多自制谱,后皆散失。"[①]

以这样的一个文人音乐家而言,他的叙述是非常可靠的。杨缵自述幼时在宫中听过《霓裳》的歌唱并曾用笛[②]演奏过。因而,由此文献推测,在南宋时期1210年左右,宫廷可能还有《霓裳》的表演,但在民间,《霓裳》的表演已经不太能见到了。

通过以上的文献互证分析可知,宋代笔记中的《霓裳》文献基本是真实可信的,这些文献为此曲的流传研究提供了可靠线索和较清晰的脉络。

3. 史书对《霓裳》的记载

以下是宋代几部史书中关于《霓裳羽衣曲》的记载情况。

《玉海》关于《霓裳》的文献集中于唐代,内容很简略也很常见:其一是王维见《按乐图》能辨别出其为《霓裳》第三叠第一拍;其二是杨敬忠献《霓裳》,其三是唐文宗诏太常卿冯定采《霓裳》。

《玉海》卷五六"唐奏乐图":人有得奏乐图者,不知其名,维视之曰:"霓裳第三迭第一拍也。"好事者集乐工按之,一无差误,咸服其精思。

《玉海》卷一〇六"唐《霓裳羽衣曲》":其后,河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。凡曲终必遽,唯霓裳羽衣曲将毕,引声益缓。

《玉海》卷一〇六"唐云韶乐图":文宗好雅乐,诏太常卿冯定采开元雅乐,制云韶法曲及《霓裳羽衣舞》曲。[③]

《文献通考》关于《霓裳》的文献如下:其一是唐文宗诏太常卿冯定采《霓裳》,其文字与《玉海》的此条记载相似;其二是后唐、后晋时期的《霓裳》境遇;其三是宋代出现的"拂霓裳队"。

《文献通考》卷一四五"乐一八""霓裳舞":唐文宗每听乐,鄙郑卫声,诏奉常习开元中《霓裳羽衣舞》……自兵乱以来,《霓裳羽衣曲》其音遂绝。江南伪主李煜乐工曹者,素善琵琶,因按谱得其声。煜后周氏亦善音律,又自

---

① [宋]周密《浩然斋雅谈》,沈阳:辽宁教育出版社,2000年,第36页。

② "象管"即笛,见《古代汉语词典》,商务印书馆,2007年,第1715页。

③ [宋]王应麟《玉海》第三册,扬州:广陵书社影印,2003年,第1946、1947页。

变易。[1]

《文献通考》卷一二九“乐二”：后晋高祖天福……八年……其年冬至，高祖会朝崇元殿，廷设宫悬……然礼乐废久，而制作简缪，又继以龟兹部《霓裳法曲》，参乱雅音，其乐工舞郎，多教坊伶人、百工商贾、州县避役之人，又无老师良工教习。[2]

以上第一则条目记录后唐乐工曹氏“按谱得其声”，煜后周氏“自变易”的情况，与李煜《昭惠后诔》所述“去彼淫繁，定其缺坠”及《江表志》中所述“周后按谱寻之，尽得其声”的情况是一致的。第二则条目中记录后晋天福八年(943)，后晋高祖石敬瑭会朝崇元殿，乐工舞郎表演《霓裳法曲》的情况，又可与《江南余载》、《蜀梼杌》的相关记载互证。

《文献通考》关于五代十国时期《霓裳》的记录，说明《霓裳》的确在这段时期是被流传或不太完整地流传的。也说明宋代笔记中的相关文献真实可信。

关于宋代《霓裳》境遇，《文献通考》卷一四六“乐一九”如下记录：

宋朝队舞之制……女弟子队子凡一百五十三人，一曰菩萨蛮队……二曰感化乐队……五曰拂霓裳队，衣红仙砌衣，碧霞帔，戴仙冠，绣抹额。[3]

宋代出现了队舞“拂霓裳”，这一点，《宋史·乐志》、《宋会要辑稿·乐五》中有相同记录。此外，《宋史》卷一四二“乐一七”、《宋会要辑稿》的“乐五”中还有如下记录：

太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十……曲破二十九……小石调《舞霓裳》。[4]

队舞《拂霓裳》与唐代《霓裳羽衣舞》有多少联系，无从得知，因《拂霓裳》是队舞，而《霓裳羽衣舞》是独舞。但《宋史·乐志》、《宋会要辑稿·乐五》记录太宗时期的390支曲名，其中提到有曲破“小石调《舞霓裳》”，这一则史料又可与笔记史料相联系。

---

① ［元］马端临《文献通考》卷一四五“乐一八”，北京：中华书局影印，1986年，第1276页。

② ［元］马端临《文献通考》卷一二九“乐二”，第1155页。

③ ［元］马端临《文献通考》卷一四五“乐一八”，第1283页。

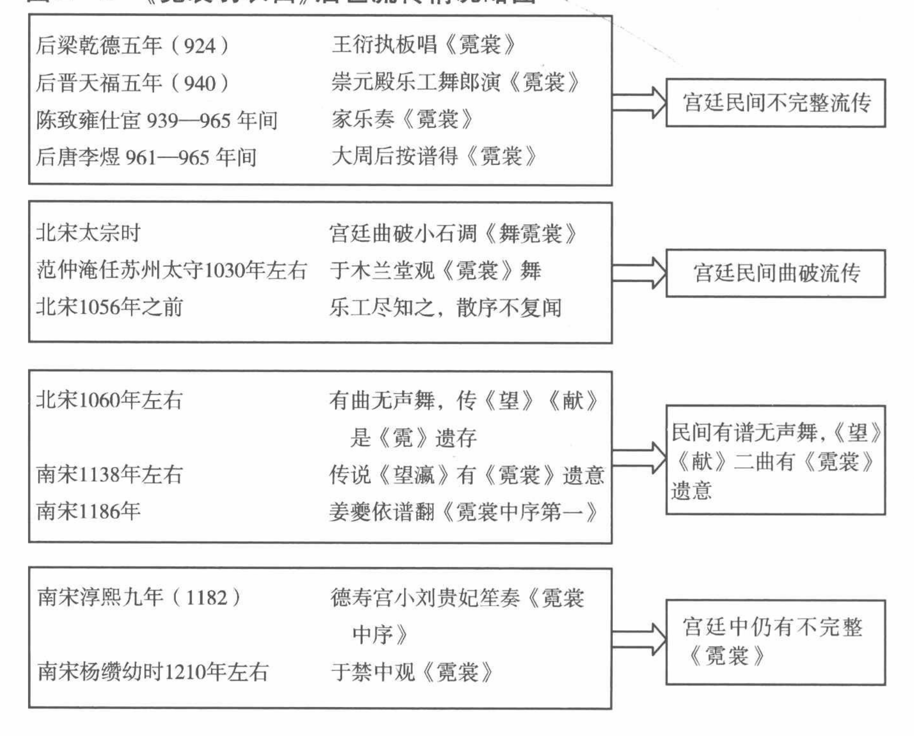
④ ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999年，第2241页。［清］徐松《宋会要辑稿》，北京：中华书局影印，1957年，第348页。

《梦溪笔谈》卷五“乐律一”:“或谓今燕部有《献仙音》曲,乃其遗声。然霓裳本谓之道调法曲,今《献仙音》乃小石调耳。”是否小石调《献仙音》就是小石调《舞霓裳》呢?《近事会元》:“今时乐工尽知之,其散序不复闻,”是否曲破小石调《舞霓裳》就是唐代大曲《霓裳》的曲破部分呢?《韵语阳秋》:“今世所传《望瀛》,亦十二遍,散序无拍,曲终亦长引声。若乐奏《望瀛》,亦可仿佛其遗意也。”唐代大曲《霓裳》因兵乱、经五代十国时期而完整不再,是否可推测,宋代《望瀛》是唐代《霓裳》散序部分的遗存,宋代小石调《舞霓裳》是唐代《霓裳》曲破部分的遗存?这些疑问都值得作进一步考证。但经过与史书的文献互证,可以进一步确知,《齐东野语》中杨缵的自述是真实的,宋代宫廷中确有《霓裳》音乐存在。可能性较大的就是:宋代太宗时期的曲破小石调《舞霓裳》是唐代大曲《霓裳羽衣曲》遗失了散序的曲破部分。

4. 文献互补

上文对宋代笔记中的《霓裳》文献进行了综合考察,将笔记与笔记之间的文献进行互证,将笔记与史书中的文献进行互证,证明宋代笔记中的《霓裳》文献基本是可信的。将笔记与史书中的文献进行互补,可得出五代十国直至宋代时期的《霓裳》留存和流传图。(下图中将《望瀛》简称为《望》,《献仙音》简称为《献》。)

图2-1 《霓裳羽衣曲》后世流传情况略图



五代十国时期,宫廷和贵族家中仍有《霓裳》的歌唱和舞蹈部分流传。北宋时期,《霓裳》的曲破部分仍存于宫廷和民间,散序部分则已不存见。南宋时期,民间仍有《霓裳》乐谱,姜白石按谱得《霓裳中序》,而宫廷中依然可唱可奏《霓裳中序》,舞蹈部分则已失。但从北宋中期至晚期,乐人根据遗谱或文学描绘仿制《霓裳》的行为偶有存在,宋代《望瀛》、《献仙音》二曲是《霓裳》遗曲的说法也比较普遍。由于《霓裳》的流传始终在较小的范围内,因此,《演繁露》作者程大昌等人未曾见过《霓裳》的演出,并依据白居易诗歌中提到的《霓裳》少见而判断此曲在宋代失传,也是可以理解的。

5. 史料价值

通过对以上史料的撰述时间查证、排列分析及互证,宋代笔记中的《霓裳羽衣曲》文献有如下价值:

(1) 宋代笔记摘录和保存了大量唐代乃至宋代、各类文体的《霓裳羽衣曲》文献。

(2) 以上有关《霓裳羽衣曲》的文献中,宋代笔记文献至少有 17 条,而宋代史书中的文献只有 6 条,且其中有较大参考价值的只有 3 则。因此,就《霓裳》流传文献而言,笔记文献的丰富性超越史书文献。

(3) 以上笔记文献当中,常将考辨与记录相结合,既考辨唐代《霓裳》状况,又记录宋代《霓裳》状况,学术性与史料性密切结合,作者的学术思维使文献更具史料价值。

(4) 在相同或相似问题上,不同笔记中的《霓裳》文献之间、笔记文献与正史文献之间,其反映的情况一致,可互为佐证;在同时期的笔记文献中,其反映的情况也基本一致,可互为佐证,因此,宋代笔记中有关《霓裳》的文献是翔实可靠的。

(5) 宋代笔记《霓裳》文献的丰富性使今人对唐代大曲《霓裳羽衣曲》的历史认识得以延续,使今人对《霓裳羽衣曲》历史境遇的认识更趋完整。

(三)《绿腰》的考辨与记录

1. 乐曲名称文献

《绿腰》也是唐代大曲中流传甚广的一首,白居易《琵琶行》"初为霓裳后绿腰"的诗句家喻户晓,使《绿腰》几乎与《霓裳》齐名。关于《绿腰》,今人熟知它是唐代的琵琶曲和软舞。宋代时,宫廷大宴及云韶部均使用这首大曲。宋代记录和考辨这首乐曲的笔记至少有 6 种。

《瓮牖闲评》卷五:元微之诗云:"《六么》散序多笼捻。"王建诗云:"琵琶

先抹《绿腰头》。”盖此曲先名《录要》，后改名《绿腰》，而今曲名《六么》者，偶从省耳，非有他说也。[①]

《青箱杂记》卷八：曲有《录要》者，录《霓裳羽衣曲》之要拍，即《唐书·吐蕃传》所谓《凉州》、《胡谓》、《录要》、杂曲，而今世语讹谓之“绿腰”。[②]

《瓮牖闲评》中，作者先摘录元微之、王建诗歌中对《绿腰》乐曲名称的不同记录，再引出作者本人结论，提出这首乐曲名称变化的过程和原因。

《瓮牖闲评》和《青箱杂记》中的笔记条目都提到《绿腰》原名《录要》。其演变过程应是：《录要》→《绿腰》→《六么》。宋代王灼《碧鸡漫志》中也提出了相同的看法，可见这是符合事实的。但《青箱杂记》中提出《录要》的音乐是从《霓裳》的要拍衍化而来，则遭到《碧鸡漫志》的反驳，王灼针对此文献的谬误提出了学术批评的主张：

《青箱杂记》云：“曲有《录要》者，录《霓裳羽衣曲》之要拍。”霓裳羽衣曲乃宫调，与此曲了不相关。士大夫论议，尝患讲之未详，卒然而发，事与理交违，幸有证之者，不过如聚讼耳。若无人攻击，后世随以愦愦，或遗祸于天下，乐曲不足道也。[③]

《碧鸡漫志》卷三还引用了唐代的原文献来证明曲名《录要》的来源：“段安节《琵琶录》云‘《绿腰》，本《录要》也，乐工进曲，上令录其要者。’”《绿腰》原是唐代乐曲，显然，《碧鸡漫志》引用唐人段安节对《录要》曲名来源的解释比《青箱杂记》的解释更有说服力。

段安节《琵琶录》中所载有关《绿腰》名称演变的这段话，宋代程大昌《演繁露》中有更多摘录，原文如下：

《演繁露》卷一二“六么”：段安节《琵琶录》云：“贞元中，康昆仑善琵琶，弹一曲新翻羽调《绿腰》。”注云：“绿腰，即录要也。本自乐工进曲，上令录出要者，乃以为名，误言绿腰也。”据此，即录要已为讹绿腰，而《白乐天集》有《听绿腰》诗，注云：“即《六么》也。”[④]

---

① ［宋］袁文《瓮牖闲评》，北京：中华书局，2007 年，第 86 页。

② ［宋］吴处厚《青箱杂记》，《宋元笔记小说大观》（二），上海古籍出版社，2001 年，第 1677 页。

③ ［宋］王灼《碧鸡漫志》卷三，上海古籍出版社，1958 年，第 79 页。

④ ［宋］程大昌《演繁露》，北京：京华出版社，2000 年，第 396 页。

这段文献摘录了《琵琶录》和白居易诗歌两种文献，证明《录要》→《绿腰》→《六么》的名称演变过程。段安节《琵琶录》今存于明代陶宗仪所纂《说郛》中，但对于段安节解释《绿腰》曲名的这段文字，不同版本的记录不完全相同，如《四库全书》收录的《琵琶录》在《说郛》卷一〇二当中，这段文字如下：

> 昆仑登彩楼，弹一曲新翻谓《录要》，（小注：以为名悮称《六腰》）。

而中国书店出版、据汪涵楼旧本影印的《说郛》却又与此不同，《琵琶录》存于此版本的《说郛》卷二〇，这段文字如下：

> 昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调《绿要》。（小注：《绿腰》是也，本自乐工进上，盖花曲中录出，"要"者，乃以为名，悮称为"么"。）①

显然，在不同的《说郛》版本中、《琵琶录》之《绿腰》名称演变的记录文献不尽相同，与王灼《碧鸡漫志》、程大昌《演繁露》的转载也略有出入，此处暂不论这四种不同文字中哪种最接近《琵琶录》原貌，但《碧鸡漫志》、《演繁露》的相关文字为《琵琶录》的当今校勘提供了重要佐证材料，也为《绿腰》乐曲名称的演变提供了清晰脉络。

2. 乐曲调式文献

周密《齐东野语》卷八"六么羽调"明确指出此首乐曲在唐代被称为《绿腰》，在宋代则称为《六么》，并记录了宋代此曲的常用调式，即仙吕调、中吕调、高平调：

> 《演繁露》云："唐有新翻羽调绿腰。白乐天诗集自注云：'即六么也。'今世亦有六么，而其曲有高平、仙吕调，又不与羽调相协，不知是唐遗声否？"按今六么，中吕调亦有之，非特高平、仙吕也。《唐・礼乐志》："俗乐二十八调，中吕、高平、仙吕在七羽之数。"盖中吕、夹钟、羽也；高平、林钟，羽也；仙吕、夷则、羽也。安得谓之"不与羽调相协"？盖未之考尔。②

《演繁露》、《碧鸡漫志》中亦有此曲调式的记录，与《齐东野语》的记录基本一致。

---

① ［唐］段安节《琵琶录》，引自［明］陶宗仪纂《说郛》第四册卷二〇，北京：中国书店，1986 年。
② ［宋］周密《齐东野语》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001 年，第 5529 页。

《演繁露》卷一二“六么”：今世亦有《六么》，然其曲己自有高平、仙吕两调。①

《碧鸡漫志》卷三：今六么行于世者四，曰黄钟羽，即俗呼般涉调；曰夹钟羽，即俗呼中吕调；曰林钟羽，即俗呼高平调；曰夷则羽，即俗呼仙吕调；皆羽调也。②

以上三种笔记文献，《碧鸡漫志》始撰于绍兴年间1146年，于1149年增补完稿；《演繁露》始撰于淳熙二年1175年，于1180年完稿，因此这两部笔记的成书时间相隔不远。《齐东野语》约成书于1291年，与《碧鸡漫志》、《演繁露》的成书时间相差了一百多年，但三部笔记对《绿腰》乐曲调式的记录基本一致，故形成互证之势。此外，周密《武林旧事》卷一“圣节”记录皇帝在天基圣节的排当乐次，再次提到这首乐曲用仙吕调，即夷则羽。

天基圣节排当乐次……再坐第一盏，觱篥起《庆芳春慢》，杨茂……第七盏，鼓笛曲，《拜舞六么》……第十五盏，诸部合，夷则羽《六么》。③

《绿腰》在宋代宫廷中一直被使用，这一点不仅在《武林旧事》中有记录，宋代史书中亦有明确记载。

《宋史》卷一四二“乐一七”：其御楼赐酺同大宴……所奏凡十八调、四十大曲……十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》、《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》、《彩云归》。④

《宋史》卷一四二“乐一七”、《宋会要辑稿》“乐五”：云韶部者，黄门乐也……奏大曲十三……十二曰中吕调《绿腰》。⑤

关于这首乐曲，《玉海》无文字记录。《文献通考·乐》的记录内容与《宋史·乐志》相同，但《文献通考》是将《绿腰》与《六么》二名混合使用的。在记录御楼大宴的“十八调四十大曲”中，《文献通考》中将其名记录为《六幺》，而在“云韶部”

---

① ［宋］程大昌《演繁露》，北京：京华出版社，2000年，第396页。
② ［宋］王灼《碧鸡漫志》，上海古籍出版社，1958年，第79页。
③ ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录》（外四种），北京：文化艺术出版社，1998年，第330页。
④ ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999年，第2240页。
⑤ ［清］徐松《宋会要辑稿》，北京：中华书局影印，1957年，第351页。

“十三大曲”的记录中，却将其名记录为《绿腰》。[①]

从以上文献来看，宋代史书对《绿腰》保存的信息有两点：其一是使用场合，其一是使用调式。其记录的三种《绿腰》调式即仙吕调、中吕调、南吕调，与笔记中的记录有一种不同。为什么会有一种不同？可能是民间、宫廷两种场合的差异所致，也有可能是随着时间的推移，乐曲调式本身发生了变化。这些都尚待从《宋史·乐志》的史料来源和成书时间等方面作进一步考察，但是，《绿腰》文献在笔记与史书中体现出来的不同陈述点、不同行文及细节差异，恰恰可以使二者实现互证和互补。

3. 文献史料价值

通过对乐曲《绿腰》笔记文献的考察，可以得知其文献具有以下几点价值和特点：

（1）《演繁露》、《碧鸡漫志》均引用唐代笔记《琵琶录》中的文献，这片段文献与存留至今的《琵琶录》相关文献均不相同，不同版本的《琵琶录》对这段文字的记载也不相同，因此，宋代笔记中的音乐学术考辨文献，其摘录引用的文字对于留存至今的原文献可提供校勘佐证，也使部分失传的文献得以片断遗存。

（2）宋代笔记文献注重对《绿腰》名称演变、乐曲风格[②]和使用调式的考辨记录，宋代史书注重对《绿腰》使用场合和使用调式的记录。两者注重点的相同与不同、两者在具体细节记录上的相同与不同，使两者的文献可实现互证和互补。

（3）宋代笔记中《绿腰》名称演变的文献，为《文献通考》中《绿腰》、《六么》名称混用的现象提供了解释。

（4）不同笔记的文献内容相同，说明其记录符合客观事实。

（5）《青箱杂记》中的不准确信息说明宋代笔记中的音乐文献也存有缺陷。但《碧鸡漫志》对这一句用语所给予的反驳和批评则说明：宋代文人在撰写笔记时，有严谨的学术态度、强烈的历史责任感和史学意识，他们对于他人、本人的笔记撰写，均有着较高的学术期待。同时，宋代笔记音乐学术考辨中出现的大量文献引用，也促使文人在撰写笔记时慎之又慎，这些都促进了笔记撰写学术性的提高。

（四）《牧护歌》的考辨和记录

1. 文献撰述方式、内容和价值

《牧护歌》又被记为《穆护歌》、《木瓠》。从宋代笔记对《牧护歌》的考辨和记录来看，这是一首在多个地区流传的民间歌曲。考辨《牧护歌》的宋代笔记至少有

① 分别见[元]马端临《文献通考》卷一四六“乐一九”，北京：中华书局影印，1986 年，第 1283、1284 页。

② 关于乐曲风格的记录和考察可参见[宋]王灼《碧鸡漫志》卷三“六么”。

6处[1]，其较全面地考察和记录了《牧护歌》。黄庭坚《山谷题跋》较早考察这首歌曲。

《山谷题跋》卷一"题牧护歌后"：向尝问南方衲子云牧护歌是何等语，皆不能说。后见刘梦得作夔州刺史时，乐府有牧护歌，似是赛神曲，亦不可解。及在黔中，闻赛神者夜歌，乃云听说侬家牧护，末云奠酒烧钱归去。虽长短不同，要皆自叙，致五七十语。乃知苏傒嘉州人，故作此歌，学巴人曲，犹石头学魏伯阳作《参同契》也。[2]

《山谷题跋补编》"题牧护歌后"：苏傒作此歌，余尝问深知教相俗讳，人皆莫能说牧护之义。余昔在巴僰间六年，问诸道人，亦莫能说。他日船宿云安野次，会其人祭神罢而饮福，坐客更起舞而歌《木瓠》，其词有云"听说商人木瓠，四海五湖曾去。"中有数十句皆叙贾人之乐，末云："一言为报诸人，倒尽百瓶归去。"继有数人起舞，皆陈述已事而始末略同。问其所以为木瓠，盖刳曲木状如瓠，击之以为歌舞之节云，乃悟牧护盖木瓠也。如石头和尚因魏伯阳《参同契》也，其体制便皆似之。[3]

从黄庭坚的自叙来看，他在生活中早已听过这首歌曲，因不明"牧护"之意，遂结合自身经历对这首歌曲进行田野考察和记录。他在《山谷题跋》中两次记录他的考察结果，第一次在卷一中，考察《牧护歌》是赛神歌，歌曲的产生源于苏傒嘉州人模仿巴人歌曲。其后又在"补编"中进行补充，在其中添加了歌唱方式的内容。

其后，张邦基《墨庄漫录》、姚宽《西溪丛语》、洪迈《容斋续笔》都参与了这首歌曲的考辨和讨论，这些考辨文献保留了《牧护歌》歌曲性质、流传地、歌唱形式、调式等多种信息。

关于此歌的性质，笔记中有几种讨论：

① 认为是赛神曲。黄庭坚《山谷题跋》卷一"题牧护歌后"："后见刘梦得作夔州刺史时乐府，有牧护歌，似是赛神曲，亦不可解。"

② 认为是道人、和尚及风水家所唱。《山谷题跋补编》"题牧护歌后"："他日船宿云安野次，会其人祭神罢而饮福，坐客更起舞而歌《木瓠》。或认为是和尚或地里风水家所唱。"

③ 认为是"记五行灾福之说"的歌曲。姚宽《西溪丛语》卷上："《教坊记》曲名有《牧护字》，已播在唐乐府。《崇文书》有《牧护词》，乃李燕撰六言文字，记五

---

① 黄庭坚《山谷题跋》和姚宽《西溪丛语》均在笔记中两次讨论此歌曲。

② [宋]黄庭坚《山谷题跋》，上海远东出版社，1999年，第17页。

③ 同上，第280页。

行灾福之说。”

④ 可能是商人之乐。张邦基《墨庄漫录》卷四:“黔南巴僰间,赛神者皆歌《穆护》,其略云:‘听唱商人《穆护》,四海五湖曾去。’”①

关于此歌的流传地,一般认为在黔中流传,也有认为是江南歌曲,《山谷题跋》卷一“题牧护歌后”:“苏徯嘉州人,故作此歌,学巴人曲。”

关于此歌的名称来源,笔记中都称其来源于《木瓠》,源于“曲木状如瓠,击之以节歌”。

关于此歌的歌唱形式,《容斋四笔》卷八“穆护歌”:“会其人祭神罢而饮福,坐客更起舞而歌《木瓠》……继有数人起舞,皆陈述已事而始末略同。”②关于歌词的调式和用韵,《山谷题跋》、《墨庄漫录》分别记录有“曲犯角”、“皆以六言为句而用侧韵”等等。

这六处《牧护歌》文献的共同点,即音乐叙述比较集中,保存的信息量大,并在考辨中发表自己的见解。对于宗教性质的《牧护歌》,由于笔记作者在考辨过程中的旁征和引申,使文献中保留了丰富的民间音乐信息。

> 《墨庄漫录》卷四:苏阴和尚作《穆护歌》,又地里风水家亦有《穆护歌》,皆以六言为句而用侧韵。……“盖木瓠耳,曲木状如瓠,击之以节歌耳。”予见淮西村人多作《炙手歌》,以大长竹数尺,刳去中节,独留其底,筑地逢逢若鼓声,男女把臂成围,抚髀而歌,亦以竹筒筑地为节。四方风俗不同,吴人多山歌,声怨咽如悲,闻之使人酸辛。柳子厚云:“欸乃一声山水绿”,此又岭外之音,皆此类也。③

这则史料将对《牧护歌》的考辨引申到其他民间音乐,使其中记录了淮西村人、吴人、岭南民间音乐的信息,这是非常难能可贵的。

宋代淫祀之风盛行,从笔记中记录《牧护歌》用于“道人”、“和尚”、“地里风水家”的记录来看,《牧护歌》很可能是宋代淫祀中常用的歌曲。这首歌曲有着比较久远的渊源,而其名称来源和最初在民间的演唱方式、则与“曲木状如瓠”称《木瓠》,并“击之以节歌”有关。

民间歌曲和民间宗教歌曲历来是各类史书撰写较少关注的角落,此种文献在唐宋史料当中非常少见,因此,宋代笔记对《牧护歌》给予的高度关注便显得弥足珍贵。其中对淫祀中的《牧护歌》进行学术考辨,且多种笔记文献不断积累。这种

---

① [宋]张邦基《墨庄漫录》,北京:中华书局,2002 年,第 116 页。

② [宋]洪迈《容斋随笔·四笔》卷八“穆护歌”,北京:中华书局,2005 年,第 722—723 页。

③ 同①。

"撰写对象"和"撰写现象"都是笔记中特有的。其中民歌演唱方式的记录文献、尤其是赛神中演唱方式的记录文献,对于地方宗教仪式音乐都可提供渊源研究。

2. 学术继承性

宋代笔记中的音乐考辨文献,体现出后人继承前人、并加以辩驳或补充的特点。上文已提到,最早考察《牧护歌》的作者是黄庭坚,他在《山谷题跋》中分别两次讨论了这首歌曲,其后的《西溪丛语》、《墨庄漫录》、《容斋四笔》都是在《山谷题跋》的考察基础上进行进一步深化、扩充或提出异议。这种考辨方式表现出一定的学术继承性和延续性,使音乐考辨文献积累不断深厚,文献史料愈加丰富。如《容斋四笔》:

> 郭茂倩编次《乐府》诗《穆护歌》一篇,引《历代歌辞》曰:"曲犯角。"其语曰:"玉管朝朝弄,清歌日日新。折花当驿路,寄与陇头人。"黄鲁直题《牧护歌》后云:"予尝问人此歌……乃悟'穆护'盖'木瓠'也。"据此说,则茂倩所序,为不知本原云。且四句律诗,如何便差排为犯角曲,殊无意义。①

以上近乎全文引用黄庭坚"补编"中的文字,并补充了《牧护歌》的调式。《西溪丛语》则提出了与《山谷题跋》的不同看法:

> 《教坊记》曲名有《牧护子》,已播在唐乐府……苏溪作歌之意,正谓旁门小道似是而非者,因以为戏,非效《参同契》之比。山谷盖未深考耳。且祆有祠庙,因作此歌以赛神,固未知刘作歌诗止效巴人之语,亦自知其源委也。②

这则文献指出《牧护歌》的产生并非出于苏溪人模仿巴人曲,且这首歌曲在唐代乐府当中已有。

最早对《牧护歌》进行考辨的学者是黄庭坚,从他文中的"及在黔中"之语来看,他对《牧护歌》的再次考查是在贬居黔州期间,此时间段是绍圣元年直至元符元年(1094—1098),③而洪迈《容斋四笔》成于1197年,④因此可以推测:洪迈对《牧护歌》的考察与黄庭坚对《牧护歌》的考察,两者之间相距时间大约有100年。

---

① [宋]洪迈《容斋随笔·四笔》卷八"穆护歌",北京:中华书局,2005年,第722—723页。
② [宋]姚宽《西溪丛语》卷上"牧护歌",北京:中华书局,1993年,第43页。
③ 李金荣《黄庭坚滴居黔州行迹生活考述》,载《长江师范学院学报》2009年第3期,第74页。
④ [宋]洪迈《容斋随笔·四笔》"序",第629页。

《西溪丛语》、《墨庄漫录》的成书时间在这两者之间。[①] 对同一首乐曲的考辨延续100年时间，后人继承前人学术成果并将之深化，这种考辨现象在宋代笔记音乐文献中比比皆是。

黄庭坚最初对《牧护歌》的考察源于他的亲历，张邦基《墨庄漫录》、姚宽《西溪丛语》对《牧护歌》的考察则将亲历与文献相结合，洪迈对《牧护歌》的考察则借助于多种文献。这种现象体现了音乐学术研究的延续性，在这个延续过程中，考察方法逐渐发生变化，表现出如下学术考察过程，即：

田野考察→文献与田野考察相结合→多种文献考辨

在这个过程当中，文献内容逐渐丰富，研究手段逐渐多样，评论逐渐渗透其间。通过这一个案分析可知，今人普遍常用的田野考察、文献材料相结合的方法，在宋代笔记当中可见到渊源。文献研究作为一种最基本的研究方法，贯穿于宋人直至今人研究当中。

通过对宋代笔记中《牧护歌》考辨文献的分析，可以得知如下几点：

（1）宋代笔记中的《牧护歌》考辨文献保留了宋代民间宗教音乐的信息。

（2）宋代笔记中的音乐学术考辨在同类问题的考辨上有一定的延续性，并且延续的时间很长，在这个考辨过程中，考辨文献逐渐积累和丰富，考辨水平逐渐提高。

（3）宋人音乐学术考辨过程中，考辨方法逐渐多样，并且这种方法一直延续至今。

（4）《牧护歌》的考辨涉及歌曲性质、调式、流传地区、歌唱方式等方方面面，这种学术考辨领域在今天仍然是音乐学术研究的主要领域。

（5）《牧护歌》考辨文献在研究方法和研究领域方面所体现的特点说明：音乐学术研究从古至今始终有核心传统存在，抑或可以说，宋代笔记中的音乐学术考辨文献，是研究中国古代音乐学术发展史的宝贵文献。

第二节　宋代笔记中的乐器考辨

一、乐器考辨文献

宋代笔记中的乐器考辨，大多针对一些流传已久的古老乐器，摘取古文献的相关论述，探讨它们的名称由来、外表形制、在历史上的变化、使用情况。考辨的乐器有笛类、尺八、箜篌、磬、錞于、鼓、阮咸等。

---

① 《西溪丛语》作者姚宽的生卒年是1105—1162年，《墨庄漫录》作者张邦基的生卒年不详，但据《四库全书总目》推测，其为“南北宋间人”。

表 2－2　宋代笔记中的乐器考辨文献一览表

文　献　出　处	考　辨　内　容
《宋朝事实类苑》卷二〇“笛”/《西溪丛语》卷下	篴①、雅笛、羌笛文献
《容斋四笔》卷一五“尺八”/《困学纪闻》卷五“乐”	尺八古文献
《容斋续笔》卷七“五十弦瑟”/《靖康缃素杂记补辑》“锦瑟”	箜篌的形制及名称由来
《宋朝事实类苑》卷一九“磬”	磬的制作及发音原理
《容斋续笔》卷一一“古錞于”	錞于从周代直至宋代的历史境遇
《云麓漫钞》卷七/《云麓漫钞》卷二	鼓的种类
《宾退录》卷九	考证阮咸文献、叙述宋代阮咸的形制
《东观余论》“周宝和钟说”	“宝和”钟的名称由来
《谈苑》卷三/《能改斋漫录》卷五“杜彬琵琶皮作弦”/《演繁露》卷一二“琵琶皮弦”/《避暑录话》卷二/《石林语录》/《近事会元》卷三	“杜彬琵琶皮作弦”是否属实

二、乐器考辨文献的史料价值

宋代笔记中乐器考辨最热点的问题是：琵琶是否曾经有过以皮作弦？这是宋代当朝的音乐事件，参与讨论的笔记至少有八种。本节以此为个案考察乐器考辨文献的史料价值。

此讨论来源于欧阳修的诗句“坐中醉客谁最贤？杜彬琵琶皮作弦。”关于这句诗的来由，传说有四种：

第一种，孔平仲《谈苑》卷三记录：朱柬之曾口述，欧阳修任滁州太守时，其副官杜彬善弹琵琶，某次欧阳修醉酒归，路途中有奏乐，杜彬“自亭下舞一曲破”一直到州衙前，欧阳修因此作诗云：“坐中醉客谁最贤，杜彬琵琶皮作弦。”后来，朱柬之问杜彬的儿子焯：“皮何以作弦？”焯回答说：“永叔诗词之过也。琵琶诚好，乃国初老聂工造，世间只有四面，今尚收藏在家。但无皮弦事尔。”

第二种，叶梦得《避暑录话》卷二记录：欧阳修在滁州时，通判杜彬善弹琵琶，公次饮酒，必使他弹，公因此作“杜彬琵琶皮作弦”之诗。杜彬并不想受这种赞誉，请求公改诗中姓名，但这首诗已经传开了。作者自述曾就此事请教通音律、善吹笛的朝廷典乐朱维，他却说：

> 琵琶以下，拨重为难，犹琴之用指深，故本色有铄弦护索之称。文忠尝问琵琶之妙于彬，亦以此对。乃取使教他乐工试为之，下拨弦皆断。因笑曰：“如公之弦，无乃皮为之耶？”故有“皮作弦”之句，而好事者遂传彬真以皮为

---

① 乐管名。

弦，其实非也。唐人记贺怀智以鹍鸡筋作弦，人因疑之。筋比皮似有可作弦之理，然亦不应得许长，且所贵者声尔，安在以弦为奇耶？[①]

第三种，《后山诗话》记录，欧阳公贬谪永阳，听说副官杜彬善琵琶，酒间请之，彬正色谢不能，公亦不强求，酒过数巡后，彬进内屋，弹琴而出，其伎艺超出公的期望，公喜甚，因作此诗，自彬去世后人们不再传。皮弦之事从未有过。[②]

第四种，《石林语录》说，用拨子弹得比较重的时候，琵琶弦易断，于是就有人以皮作弦，杜彬就这么做，因此欧阳公作此诗。杜彬羞于此伎外传，求欧阳公改诗。[③]

以上四种笔记叙述"杜彬琵琶皮作弦"这首诗的来历，前三种实际上是否认曾有过"皮作弦"这件事的。乐工朱维就说，弹琴贵在声，为什么要对皮作弦感到好奇呢？

琵琶是否曾经有皮作弦，众文人在笔记中展开了讨论，并将此事与唐代传说相联系。唐代段安节《乐府杂录》记载："开元中有贺怀智，其乐器以石为槽，鹍鸡筋作弦，用铁拨弹之。"[④]《近事会元》卷三"古琵琶"转引《酉阳杂俎》："琵琶用鹍鸡弦。开元中，段师名善本，能弹琵琶，用皮弦。贺怀智破拨弹之，不能成声。"[⑤]综合这两则史料，大致意思是，唐代贺怀智琵琶以鹍鸡筋作弦，用铁拨演奏，但段善本更技高一筹，用皮作弦，贺怀智把拨子弹破了也弹不出声。

胡仔《渔隐丛话》对此事下结论说："唐贺怀智于明皇时弹琵琶，以石为槽，鹍鸡筋作弦，用铁为拨。今杜彬以皮为弦，各自是一家也。"[⑥]看来，《渔隐丛话》是承认杜彬以皮作弦的，并认为皮作弦与鹍鸡筋作弦只是门派不同而已。承认有皮作弦这件事的还有程大昌《演繁露》卷一二"琵琶皮弦"，作者经过了如下一番论证过程：

予考公集所载《赠沈博士歌》，诚有此两句，然其下续云："自促彬死世莫传，玉练缫声入黄泉。"则公咏皮弦时，彬已死，安得有丐改事！……陈后山亦疑无用皮者，然元稹《琵琶歌》："倾声少得似雷吼，缠弦不敢弹羊皮。"又曰："锟弦铁拨响如雷。"房千里《大唐杂录》载，春州土人弹小劈琶，以狗肠为弦，声甚凄楚。合三物观之，以皮造弦，不为无证。若详求元语，恐是羊皮为质而

---

① ［宋］叶梦得《避暑录话》卷二，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001 年，第 2622—2623 页。

② ［宋］胡仔《渔隐丛话前集》卷一六转引《后山诗话》，文渊阁《四库全书》第 1480 册，台湾商务印书馆，1986 年，第 133 页。

③ ［宋］程大昌《演繁露》卷一二"琵琶皮弦"转引《石林语录》，北京：京华出版社，2000 年，第 393 页。

④ ［唐］段安节《乐府杂录》，上海古籍出版社，1957 年，第 30 页。

⑤ ［宋］李上交《近事会元》，《全宋笔记》第一编(4)，郑州：大象出版社，2001 年。

⑥ ［宋］胡仔：《渔隐丛话前集》卷一六，文渊阁《四库全书》第 1480 册，第 133 页。

练丝缠裹其上，资皮为劲，而其声还出于丝，故欧公亦曰“玉练缫声”也。[①]

《演繁露》认为，欧阳公作此诗时，杜彬已经去世了，因此根本没有求欧阳公改诗中姓名的事；史上曾有以狗肠为弦的记载，根据元稹的诗推断，应是将练丝缠裹羊皮为弦。《能改斋漫录》卷五“杜彬琵琶皮作弦”也承认有皮作弦这件事，作者在论述这件事时，先将这件事的传说和来龙去脉进行梳理，最后下出自己的结论：

陈无已《诗话》：“欧阳公谪滁阳，闻其倅杜彬善琵琶。酒间请之，正色盛气而谢不能，公亦不复强也。后彬置酒，数行，遽起还内。渐闻丝声，且作且止而渐近。久之，抱器而出，手不绝弹，尽暮而罢。公喜甚，过所望也。故公诗云：‘坐中醉客谁最贤，杜彬琵琶皮作弦，自从彬死世莫传。’皮弦，世未有也。”以上皆陈说。叶少蕴《避暑录》云：“文忠在滁州，通判杜彬善弹琵琶，故其诗云：‘坐中醉客谁最贤，杜彬琵琶皮作弦。’此诗既出，彬颇病之，祈公改去姓名，而人已传，卒不得讳。”又云：“琵琶以下拨重为难，犹琴之用指深，故本色有铄弦护索之称。文忠尝问彬琵琶之妙，亦以此对。乃取使教他乐工试为之，下拨弦皆断。因笑曰：‘如公之弦，无乃皮为之耶？’故有皮作弦之句。而好事者遂传彬真以皮为弦，其实非也。唐人说贺怀智以鹍鸡筋作弦，人因疑之。筋比皮虽有可作弦之理，然亦不应得许长。且所贵者声尔，安在以弦为奇乎。梅圣俞《醉翁吟》亦云：‘当时滁州所乐者，惟有杜彬弹琵琶。’使诚有之，圣俞亦当以异见于诗也。”以上皆叶说。余按，陶岳五代史补云：“冯道之子能弹琵琶，以皮为弦。世宗令弹，深喜之，因号琵琶为遶殿雷。”乃知以皮为弦，古有其法，而杜彬得之。叶为妄辨，无可疑者。且文忠公诗云：“我昔被谪居滁山，虽名为翁实少年。坐中醉客谁最贤，杜彬琵琶皮作弦。自从彬死世莫传，玉练锁声入黄泉。”则公作此诗时，杜彬已死之后，叶安得有“祈公改去姓名”之说哉！余以意料之，当是叶只据两句而遂为此说。又不考五代史补，偶忘冯氏旧事耳。不然，何舛误之甚也。[②]

《能改斋漫录》将三种笔记中的传说都摘录一遍，认为皮作弦之事应该是有的，理由有二：其一，《五代史》记录冯道之子冯吉琵琶以皮为弦，世宗深爱，名其琵琶为“遶殿雷”，杜彬得到了这种技术；其二，欧阳修作此诗时，杜彬已去世，因此杜彬求欧阳公改诗中姓名之事是猜测和杜撰。

关于琵琶的形制发展，史书中不乏文字，《文献通考》卷一三七“乐”“丝之属胡

---

① ［宋］程大昌：《演繁露》，北京：京华出版社，2000 年，第 393 页。

② ［宋］吴曾《能改斋漫录》（上），上海：中华书局，1960 年，第 120—121 页。

部”和“丝之属俗部”中罗列了各种形制的琵琶，包括二弦、五弦、六弦、七弦、八弦琵琶，秦汉、蛇皮、屈茨、双凤、金缕、直颈、云和琵琶等，并且也记录，“旧弹琵琶，皆用木拨弹之，大唐贞观中，始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。”①但未曾提到以皮作弦之事。因此，宋代笔记中关于“杜彬琵琶皮作弦”的热烈讨论，丰富了琵琶发展史，为琵琶在历史上的形制变化提供了一种可能性，也为研究琵琶与文人生活之间的关系提供了途径，丰富了琵琶文化史。同时，透过此次讨论事件，可以看到，由于欧阳修诗句的广为流传，引起各笔记对其诗句由来进行探询，尽管其中存有说法不一的现象，说明其中必有说法不确之处，但也正是因为其中的说法不确，才会引发这种大讨论和真正的考辨，其后，《演繁露》、《能改斋漫录》对琵琶皮弦事件，从其诗句产生的时间、从历史文献中记录的鹍鸡筋弦、狗肠弦、皮弦事件、从行家里手演奏琵琶的心得、从琵琶发声原理，来判断皮弦是否真正存在过，实已是乐器形制的学术研究，而此研究就由说法不一引发而来。透过这些文献可以看到，如同《碧鸡漫志》对《青箱杂记》中《绿腰》曲名由来说法不确进行尖锐批评一样，众笔记对“琵琶皮弦”的探讨和其中存有的批评，再次说明：宋代笔记出版和流通较快，宋人关注他人笔记写作，并有明确的学术批评观念、严谨求实的学术态度和价值判断。

第三节　宋代笔记中的音乐典故与音乐活动方式考辨

宋代笔记中存有音乐典故与音乐活动方式的考辨文献，现集中列表于下。下表格中的前六条考辨音乐典故，后三条考辨音乐活动方式。

表 2－3　宋代笔记中的音乐典故与音乐活动方式考辨文献一览表

文献出处	考辨内容
《猗觉寮杂记》卷下/《宋朝事实类苑》卷一九“歌曲”	“阳春白雪”典故、郢的所在地
《演繁露》卷一四	“一唱三叹”的真正含义
《能改斋漫录附录》	“曲”称音乐的由来起始
《续鸡肋》“绕梁”	“绕梁”意义的历史演变
《靖康缃素杂记》	阴康氏之乐在古文献中的讹传
《韵语阳秋》卷一七/《云谷杂记》卷二	《击壤歌》中的“壤”之外形
《商刻东坡志林》卷七	天子礼乐中每佾应是六人还是八人
《西溪丛语》卷下	参军戏中的“参鹘”考辨
《猗觉寮杂记》卷上/《程氏考古编》卷九/《演繁露》卷三	舞马的产生时期

① ［元］马端临《文献通考》卷一三七“乐”，北京：中华书局影印，1986 年，第 1215—1216 页。

一、音乐典故考辨文献

音乐典故考辨是指对长期沿用的、有来历的音乐词语或说法进行考辨,一般是依据此典故的原始文献,针对世人的常规理解和使用而提出自己的看法。如:今人熟知,战国宋玉《对楚王问》中有如下一段话:"客有歌于郢中者,其始曰《下里》、《巴人》,国中属而和者数千人;其为《阳阿》、《薤露》,国中属而和者数百人;其为《阳春》、《白雪》,国中属而和者不过数十人;引商刻羽,杂以流徵,国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高,其和弥寡。"[①]这是一段广为人知的音乐典故,由此,世人将"下里巴人"、"阳春白雪"作为音乐的通俗与非通俗、流行与非流行的代名词,"郢人善歌"的说法也由此而来。但宋代笔记却针对世人的普遍理解,提出了自己的不同看法:

> 《猗觉寮杂记》卷下:世多用《阳春白雪》为寡和,本处云:"《阳春》《白雪》,属而和者数十人,引商刻羽、杂以流徵,属而和者十数人,其曲弥高、其和弥寡。"则又《阳春》《白雪》未为寡和,引商刻羽,乃为寡和也。[②]

这里,作者朱翌针对原始文献中的《阳春》、《白雪》和"引商刻羽"分别有数十人和者、十数人和者,指出"引商刻羽"才是真正的"曲高和寡"。

江少虞《宋朝事实类苑》中称:

> 世称善歌者,皆曰郢人。郢州至今有白雪楼,此乃因宋玉问曰:"客有歌于郢中者……"遂谓郢人善歌,殊不考其义。其曰:"客有歌于郢中者",则歌者非郢人也;其曰:"下里巴人,国中属而和者数千人……引商刻羽,杂以流徵,则和者不过数人而已。"以楚之故都,人物猥盛,而和者止于数人,则为不知歌甚矣。故玉以此自况,阳春白雪,皆郢人所不能也。以其所不能者,明其俗,岂非大误也?襄阳耆旧传虽云:"楚有善歌者,歌阳菱白露、朝日莫丽,和之者不过数人",复无阳春白雪之名。又今郢州,本谓之北郢,亦非古之楚都。或曰楚都在今宜城界中,有故墟尚在,亦不然也。此鄢也,非郢也。据左传,楚成王使斗宜申为商公,沿汉泝江,将入郢,王在渚宫下见之。沿汉至于夏口,然后泝江,则郢当在江上,不在汉上也……今江陵北十二里有纪南,即古之郢都

---

① [唐]李善《文选》卷四五,北京:中华书局,1977 年,第 628 页。

② [宋]朱翌《猗觉寮杂记》,民国上海进步书局石刻《笔记小说大观》第六册,扬州:江苏广陵古籍刻印社影印,1983 年,第 55 页。

也,又谓之南郢。①

这段文献从沈括《梦溪笔谈》卷五“乐律”一中摘录而来。它针对《对楚王问》的原始文献辩论了两个问题:其一,原文中“客有歌于郢中者”,说明善歌者非郢人;针对“引商刻羽,杂以流徵,则和者不过数人而已”,指出郢中作为故都,应是人灵地杰之地,而能和者只有数人,说明郢人不善歌。宋玉的原话应是以“善歌”自况,而《阳春》、《白雪》皆郢人不能。因此,作者就此指出“郢人善歌”的说法是错误的。其二,考证楚国故都郢并非宋代的郢州,楚郢的真正所在地应在宋代江陵的纪南。

以上两处文献,前者提出“《阳春》《白雪》未为寡和,引商刻羽乃为寡和”,后者提出郢人不善歌,皆源于对《对楚王问》文献的细致解读。由此可以看到,对于这一众人熟知的典故,由于早期历史上对原文献的误读,以致长期以来以讹传讹,并成为约定俗成,而《猗觉寮杂记》和《梦溪笔谈》的理解和分析,理应受到今人关注。对文献进行细致深入地分析,并提出自己的理解,这亦是宋代笔记音乐学术考辨文献的主要撰写手法。

二、音乐活动方式考辨文献

宋代笔记中还有一些音乐活动方式考辨文献,作者针对这些音乐活动,考辨它们最初产生的时期或原本的活动样式等。如苏轼《商刻东坡志林》卷七中,摘引《宋书·乐志》的文献,考察乐悬舞佾人数:

> 《商刻东坡志林》卷七:《宋书·乐志》:宋文帝元嘉十三年,给彭城王义康伎,相丞给三十六人。太常傅隆以为《左传》诸侯用六,杜预以为三十六人,非是。舞所以节八音,故必以八人为列。自天子至士,降杀以两。两者,减其二列尔。若如预言,至士止有四人,岂复成乐。服虔注《左传》与隆同。又《春秋》:晋悼公纳郑女乐二八,晋以一八赐魏绛,此乐以八人为列也。②

这段文字来自对《宋书》卷一九“乐一”相关文献的摘录,原文中傅隆认为,在舞佾的排列问题上,诸侯六六三十六人是错误的,按这种天子至士降杀以两的做法,士只有舞伎四人,无法成乐,天子八八、诸侯六八才是正确的,《春秋》中记晋悼公女乐二八,说明乐悬舞以八人为列。

天子礼乐每佾排列规律,到底是八八六十四、六六三十六的排列规律,还应该

① [宋]江少虞《宋朝事实类苑》卷一九“歌曲”,上海古籍出版社,1981年,第232页。

② [宋]苏轼《商刻东坡志林》,《全宋笔记》第一编(9),郑州:大象出版社,2003年,第158页。

是八八六十四、六八四十八的排列规律，至今尚有分歧，由此文献则可知这种分歧由来已久。

又如，“舞马”是唐玄宗时期非常有名的百戏音乐活动之一，《旧唐书·音乐志》对此有详细描绘，宋代多种笔记如《鹤林玉露》甲编卷六“猴马”、[①]《渔樵闲话录下篇》、《近事会元》卷四“舞马”条，都提到了唐代舞马精彩的表演情态，并都以惋惜的笔调叙述舞马被田承嗣不识而误杀的故事。《程氏考古编》、《演繁露》、《猗觉寮杂记》分别针对世人津津乐道的开元舞马表演，考辨舞马并非唐玄宗时期首创：《程氏考古编》卷九“舞马起于景龙间”，考辨舞马始于唐中宗时期；[②]《演繁露》卷三“舞马”，考辨舞马始于南北朝梁代；[③]《猗觉寮杂记》卷上，考辨舞马在三国时期魏国已有。[④]

宋代笔记中音乐典故考辨和音乐活动方式考辨文献的存在，证明宋代文人对音乐现象的关注非常多元，音乐典故考辨多针对流传很广、历史久远的典故，音乐活动方式考辨多针对宋人熟知、或喜闻乐见的音乐活动，这些考辨结论对当今的音乐研究仍具指导意义。

小　结

音乐学术考辨是宋代笔记音乐文献的撰述方式之一。它的撰写特点如下：

1. 直接引用他人言论，指出其谬误，再广泛引用前人文献，提出自己的见解。

2. 直接摘录多种前人文献，再引出作者本人的结论。

3. 将引文、个人结论交错进行陈述，每段摘录后都引出相应的结论。

4. 将经历、实际考察与引用前人文献相结合，提出自己的见解。

在这个过程中，作者旁征博引、针对他人之说、再结合自己的阅读和个人经验、提出自己的剖析和观点，由此，它们具有如下史料价值：

1. 其对前人文献的广泛引用使之保存了丰富的音乐文献，由此也保存了大量同类问题文献。

2. 其对前人文献的广泛使用使之保存了部分已失传的音乐文献。

3. 其对相关问题的考察，既考辨前代，又记录当代，体现出学术性和史料性相

---

① ［宋］罗大经《鹤林玉露》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001 年，第 5228 页。

② ［宋］程大昌《程氏考古编》，沈阳：辽宁教育出版社，2000 年，第 62 页。

③ ［宋］程大昌《演繁露》，北京：京华出版社，2000 年，第 294 页。

④ ［宋］朱翌《猗觉寮杂记》：“魏志陈思王表文帝曰：‘臣于武王世得大宛紫骝马一匹，教令习拜，今已能拜，又能行，与鼓节相应。’是知马可教以舞，不独唐也。”民国上海进步书局石刻《笔记小说大观》第六册，扬州：江苏广陵古籍刻印社影印，1983 年，第 36 页。

结合的特点,作者的学术思维使其更具史料价值。

4. 笔记文本在历史流传过程中常出现不同版本,不同版本中的文献内容有时不尽相同,而这些被引用而保留的文献为当今校勘工作提供了有力佐证。

音乐学术考辨完全是作者的个人行为,涉及到个人观念及其对材料的理解和选择,这种音乐文献是笔记所特有。官修史书在撰写方式上关注宫廷叙事,直接铺陈实录或国史等文献材料,因此极少能见到学术考辨。《文献通考》作为私修史书,其中"乐考"亦有对笔记音乐考辨文献的引录,此说明宋代笔记音乐考辨文献在当时就已进入史家视野,许多考辨文献可与国史、实录相媲美。

音乐学术考辨本质上是一种学术研究,它们具有如下学术价值和特点:

1. 宋代笔记中的许多考辨热点至今仍是音乐史学研究的重点或难点问题,因此,宋人考辨对今人研究仍可提供参照和指导。

2. 宋代笔记作者对个人、他人笔记撰写有较高的学术期待,有严谨求实的学术追求,并已在当时出现了学术批评。

3. 不同的笔记,对同一问题的探讨常持续较长时间,这种群体性研究表现出一定的学术继承性和延续性,体现出后人继承前人成果、考辨不断深化扩充的特点。

4. 宋代笔记音乐考辨对象包括:乐曲性质、调式、流传、表演方式、乐器名称由来、外形、历史演变、使用情况等等,这些领域至今仍是音乐史学研究的主要领域。在民间音乐的考察中,宋代笔记已出现运用田野考察、并将田野考察与文献研究相结合的方法,此方法在当今普遍使用于各学科领域。此说明:中国音乐学术研究从古至今有核心传统存在,而这些文献,作为研究中国古代音乐学术史的资料,其学术价值还有待深入发掘。

第三章 宋代笔记中的音乐叙事文献撰述

——以周密七种笔记为例

所谓音乐叙事文献即叙述音乐事项，记录音乐事件的发生时间、地点、当事人、过程等，与此相关，音乐叙事文献往往会包括如下信息：音乐体裁和作品、乐曲和乐器、乐人、音乐活动场合、音乐活动过程等，涉及领域非常广泛。这种文献占宋代笔记音乐文献总量的84.2%，其中前代音乐叙事占总量的9.4%，减去这个百分比，74.8%的文献份额是宋代音乐叙事文献。

宋代笔记音乐叙事文献与笔记作者经历密切相关，其中的音乐叙述常是作者的亲历、耳闻，或者是作者阅读其他第一亲历者的文字记录等方式得来。由此，笔记作者本人的身份、地位、学术背景、人生经历和视野等，直接影响到音乐文献撰述的广度、深度和史料价值。在众多宋代笔记及其笔记作者当中，周密的笔记及其音乐文献甚为突出。周密身为名门官宦之后，历经宋元交替的时代，[1]撰写的笔记数量为数甚多，笔记中的音乐文献条条翔实、句句精到。周密撰写的音乐文献所体现出的特征，就是宋代笔记音乐叙事文献特征的一个缩影。

---

① 周密历经宋元交替的时代，但他的仕途、游历等多经历于宋代，入元后的周密抗节不仕，以"宋朝遗老"自居，因此，他的社会、文化身份均属宋代。元人及后人也均将其定位为宋人，如，元末明初陶宗仪纂《说郛》中，将周密所撰之《志雅堂杂钞》、《浩然斋意钞》、《浩然斋视听钞》均归类为宋代笔记，清代《四库全书总目》引介周密《武林旧事》、《齐东野语》、《癸辛杂识》、《浩然斋雅谈》几种笔记，均称"宋周密撰"，今人夏承焘等学者在周密研究中，均将其定位为宋人，词界对其定位为南宋词人，今人所编之各类笔记丛书中，均将周密笔记著述归属为宋代。

第一节　周密及其笔记著述

一、周密的个人经历

周密(1232—1298),字公谨,号草窗,晚年又自称弁阳老人、四水潜夫等。宋代著名词人、文学家、文献学家,被称为南宋“野史”巨擘。[①]

(一) 家族背景

周密出生于礼仪门第,书香世家。其祖上是济南望族,《齐东野语·叙》:“余世为齐人……五世祖同州府君而上,种学绩文,代有闻人。”[②]据周密《弁阳老人自铭》所述,周密曾祖父任北宋御史中丞,后随高宗南渡,遂为湖州人;祖父周珌,刑部侍郎,赠少傅;父亲周晋,知汀州,富收藏,工词。周密外祖父章良能性好琴书,任宁宗时同知枢密院事,后任参知政事。[③]

周密祖辈父辈酷爱藏书,也极富藏书,周密曾如此自叙:

> 吾家三世积累,先君子尤酷嗜,至鬻负郭之田以供笔札之用。冥搜极讨,不惮劳费,凡有书四万二千余卷,及三代以来金石之刻一千五百余种,庋置书种、志雅二堂,日事校雠,居然籯金之富。[④]

家庭的丰富藏书和雅好读书,为周密日后的笔记撰述创造了良好条件。

(二) 游历交友

据夏承焘《周草窗年谱》研究,周密年少时随父亲宦游,中年时入仕途,历任临安府幕僚、两浙运司掾、丰储仓检察、义乌令等职。周密45岁时,宋亡,随后一年,湖州家破,遂迁居杭州,此后一直定居于杭州。入元后,周密抱亡国之痛,抗节不再入仕,以深切的遗民情怀将搜集撰述故国文献为己任。[⑤]

周密一生交游各界名流,其中杨缵、吴文英、张枢、张炎、鲜于枢等皆精通音律。

张炎著有《词源》,其上卷专论乐学、律学及声学理论,张炎的音乐理论才华在

---

① 刘静《周密研究》,四川大学,博士学位论文,2005年,第2页。

② [宋]周密《齐东野语》,《宋元笔记小说大观》(五),上海古籍出版社,2001年,第5432页。

③ [宋]周密《弁阳老人自铭》,[明]朱存理《珊瑚木难》卷五,文渊阁《四库全书》第815册,台湾商务印书馆,1986年,第142页。

④ [宋]周密《齐东野语》卷一二“书籍之厄”,《宋元笔记小说大观》(五),第5576页。

⑤ 夏承焘《周草窗年谱》,收于《唐宋词人年谱》,《夏承焘集》第一册,杭州:浙江古籍出版社、浙江教育出版社,1997年,第321—345页。

《词源》中显露。张枢是张炎之父,通晓词乐,有自度曲《依声集》,[①]张炎曾在《词源》中称其父:“先人晓畅音律。”此父子都是周密的好友。

杨缵是周密一生仰慕的良师益友,曾自制琴曲二百操,编《紫霞洞琴谱》。对于杨缵的音乐才能,周密在笔记中多次提及,倾慕之情溢于言表,他与张炎都曾师从杨缵。张炎也曾在《词源》中说:“近代杨守斋精于琴,故深知音律,有《圈法周美成词》,与之游者周草窗、施梅川……每一聚首,必分题赋曲。但守斋持律甚严,一字不苟作,遂有《作词五要》。”[②]

吴文英号梦窗,与周密被并称为南宋“二窗”,亦知音律,能自制曲,其自度曲有“夷则商犯无射宫之《古香慢》”等,[③]吴文英《梦窗稿》卷一中著录了72首曲牌的调式,并为这些曲牌填词。吴文英与姜夔词风相近,二人曾有交游。

鲜于枢,字伯几,宋末著名书法家,有多幅书法作品传世。他在音乐上有一定造诣,是有名的艺术品和古琴收藏家。他收藏有多张名琴,周密《云烟过眼录》记他藏有两张唐代名琴:一为“震雷”琴,一为张钺所斫的唐琴,《志雅堂杂钞》记他藏有冠石、韵磬、秋啸名琴。[④] 此外,他也收藏书画名品,如《云烟过眼录》记他收有唐代天宝年间的书法名作。周密与鲜于枢交往甚密。

此外,周密也结交政界、史界名流,如,他与马廷鸾经常以文互酬。马廷鸾是《文献通考》作者马临端的父亲,进士第,曾任多种史官职,官至宰相,工文辞,有《经武要略》、《读庄笔记》等多种著述,[⑤]在宋代历史上赫赫有名,《宋史》卷四一四有传。

周密的家族背景与交游经历,为周密中晚年的笔记撰述创造了条件:家富藏书使他有了广泛阅读、抄录、稽考的条件;游历与交友的经历使他博学多闻。周密作为南宋著名的“二窗”词人之一,早年曾创作大量词作,作为词人必须具备一定的通音律功底,也必然与音乐家有一定交往,这些修养和雅好使他关注音乐,使他生活中有音乐,使他在笔记撰述中存留音乐文献,也使他笔记中的音乐文献有较高价值。

二、周密的笔记著述

据夏承焘《草窗著述考》[⑥],周密著书有31种,现存有13种。这13种现存著书当中,《草窗韵语》、《蘋洲渔笛谱》、《草窗词》、《绝妙好词》皆是诗词之作,其他九种则都是笔记撰述,分别是:《武林旧事》、《齐东野语》、《癸辛杂识》、《浩然斋雅

---

① [宋]周密《浩然斋雅谈》卷下:“张枢……善音律,尝度《依声集》百阕,音韵谐美。”

② [宋]张炎著、夏承焘校注《词源注》,北京:人民文学出版社,1998年,第31页。

③ 夏承焘《吴梦窗系年》,收于《唐宋词人年谱》,《夏承焘集》第一册,杭州:浙江古籍出版社、浙江教育出版社,1997年,第455页。

④ [宋]周密《志雅堂杂钞》卷上“诸玩”:“直北名琴:冠石、韵磬、秋啸并录到伯几者。”

⑤ [元]脱脱《宋史》卷四一四“马廷鸾传”,北京:中华书局,1999年,第9754页。

⑥ 夏承焘《草窗著述考》,收于《唐宋词人年谱》,《夏承焘集》第一册。

谈》、《云烟过眼录》、《志雅堂杂钞》、《澄怀录》、《浩然斋意钞》、《浩然斋视听钞》。周密笔记中，惟《澄怀录》多抄录唐宋人的登涉之胜与旷达之语，其余所记多是周密所历、所闻。《武林旧事》叙述南宋乾道、淳熙直至宝祐、景定年间、都市承平时期的繁荣景象，涉及朝廷典礼、都市民俗、游览胜景等，周密在“自序”中称：

予曩于故家遗老得其梗概，及客修门闲，闻退珰老监谈先朝旧事，辄耳谛听……既而曳裾贵邸，耳目益广……及时移物换，忧患飘零，追想昔游，殆如梦寐，而感慨系之矣。①

周密曾经家族显赫，祖辈皆为儒雅好文的读书人，但经历两朝交替的兵荒马乱，游朋沦落，世事凋零，其又对异族统治深怀不满，因此，追念故国、传承故国历史、整理故国文献是周密笔记撰述的主导思想。他在《齐东野语》卷一二中如此表述这种思想：

吾家三世积累……余小子遭时多故，不善保藏，善和之书，一旦扫地。因考今昔，有感斯文，为之流涕。因书以识吾过，且以示子孙云。②

周密秉性向学，性乐抄书，并有很强的史学意识和疑史精神，他在《弁阳老人自铭》中表述：“自幼朗悟笃学，慕尚高远，家故多书，心维手抄，至老不废。或勉以安佚啬养，然性自乐之，不知其劳也，于古今得失治乱之故，必审真是，不喜随声接响。”③这种疑史精神和严谨态度很大程度上源自家学渊源的影响。周密故家藏有几代祖父的手泽和日录，每当他对一些谈论感到怀疑时，就会向父亲请教，其父则将祖上的日录给他阅读，并给他“爱憎一衰，论议乃公”的历史意识教导，这些教导使周密养成了对历史事件“必审真是，不喜随声接响”的良好习惯。

《齐东野语·叙》中，总述了周密祖上曾掌朝廷礼制、家藏有大量日记日录、周密年少时的疑史意识及父亲对他的教导，其文如下：

泰、禧之间，大父从属车，外大父掌帝制，朝野之故，耳闻目接，岁编日纪，可信不诬。我先君博极群书，习闻台阁旧事，每对客语，音吐洪畅，纚纚不得

---

① ［宋］周密《武林旧事序》，《东京梦华录(外四种)》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 311 页。

② ［宋］周密《齐东野语》卷一二“书籍之厄”，《宋元笔记小说大观》(五)，上海古籍出版社，2001 年，第 5576 页。

③ ［宋］周密《弁阳老人自铭》，［明］朱存理《珊瑚木难》，文渊阁《四库全书》第 815 册，台湾商务印书馆，1986 年，第 142 页。

休。坐人倾耸敬叹，知为故家文献也。余龆侍膝下，窃剽绪余，已有叙次。尝疑某事与世俗之言殊，某事与国史之论异。他日，过庭质之，先子出曾大父、大父手泽数十大帙示之曰："某事然也。"又出外大父日录及诸老杂书示之曰："某事与若祖所记同然也。其世俗之言殊，传讹也；国史之论异，私意也。小子识之。"又曰："定、哀多微词，有所辟也。牛、李有异议，有所党也。爱憎一衰，论议乃公。国史凡几修，是非凡几易，而吾家乘不可删也。小子识之。"洊遭多故，遗编巨帙，愁皆散亡。老病日至，忽忽漫不省忆为大恨。闲居追念一二于十百，惧复坠逸为先人羞。乃参之史传诸书，博以近闻脞说，务事之实，不计言之野也。[①]

这段自叙对于认识周密笔记撰述的家族背景和条件、其笔记撰述的方式和用意、史料价值等，都非常有帮助。

第二节　周密笔记音乐文献的撰述特点与史料价值

周密现存的九种笔记中，《武林旧事》、《齐东野语》、《癸辛杂识》、《浩然斋雅谈》、《云烟过眼录》、《志雅堂杂钞》、《澄怀录》七种已被校注，并有单行本，这七种笔记中都有音乐文献，共两万余字。余两种，《浩然斋意钞》、《浩然斋视听钞》各一卷，均收在明代陶宗仪纂《说郛》卷二〇[②]当中，其中《浩然斋意钞》无音乐文献，《浩然斋视听钞》中的三条音乐文献可见于《志雅堂杂钞》。

一、《武林旧事》音乐文献

周密笔记中，音乐文献史料价值最高的当首推《武林旧事》。此书约完成于入元后不久。周密入元后撰写《武林旧事》追忆都城临安、与孟元老南渡后撰《东京梦华录》追忆汴京的做法相似，都是为了记录往日都城的繁华。《武林旧事》共10卷，其中的音乐文献近12000字，涉及宫廷礼乐、教坊宴乐、城市市民音乐、杂剧、傀儡、舞队等。[③]

---

① ［宋］周密《齐东野语》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001年，第5432页。

② ［明］陶宗仪纂《说郛》第四册，涵芬楼旧本影印，北京：中国书店，1986年。

③ 《武林旧事》音乐文献分别见于《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第327—333页，第430—441页，第367—376页，第454—456页，第345—347页，第414—421页。

（一）音乐文献总述

有关教坊宴乐乐制和乐人,《武林旧事》卷一“圣节”条,详细罗列理宗朝“天基圣节排当乐次”的各盏用乐,包括各盏所用乐器、乐曲、乐人,并在其后附录了一份排当乐次的祗应乐人名单。卷八“皇后归谒家庙”记录了赐筵排当乐次的各盏用乐。卷四“乾淳教坊乐部”完整罗列了教坊乐部的乐人名单。这些文献是研究教坊人员规模、身份构成、教坊音乐部色构成、教坊乐器、乐曲等的宝贵资料。卷七中的文献全部来自家藏《德寿宫起居注》,其中多处有德寿宫用舞破、对舞的乐曲记录,及贵妃吹笙奏《霓裳中序》的记录。

有关宋代戏剧和舞队,卷一〇“官本杂剧段数”罗列了281段杂剧名称,卷二“元夕”条,叙述元宵节情景及舞队情况,其中罗列了70种舞队大小全棚傀儡名称。这两则文献弥补了宋代无剧本传世的缺憾,有很深的史料挖掘空间,是研究宋代戏剧、舞蹈的必用史料。

有关市民音乐,卷六“诸色伎艺人”名单,分别记录55种伎艺、共205人的出色艺人,这份名单不仅是优秀乐人的总汇,也是南宋各音乐伎艺类型、演出情况的总汇。卷三“西湖游幸”“社会”“迎新”、卷六“酒楼”,叙述了都城市民音乐的情况。

有关宫廷礼乐,《武林旧事》卷一“庆寿册宝”、“大礼”、“恭谢”条,叙述宫廷郊祀、恭谢等礼的过程,其中叙述鼓吹乐的使用情况。卷八“车驾幸学”、“人使到阙”,都有皇帝车驾及射礼的音乐记录。卷二“燕射”、“公主下降”、“元正”条,分别叙述宫廷燕射礼、公主婚礼、元正大朝会的过程及其中的用乐,其中“燕射”礼中用“杂剧”,与《文献通考》相关文献相对照,则可知此是宫廷云韶部音乐。

下文以《武林旧事》中的两份宫廷乐人名单为例,分析其史料价值。

（二）《武林旧事》宫廷乐人名单的史料价值

《武林旧事》中有两份完整的乐人名单,分别见于卷四“乾淳教坊乐部”和卷一“天基圣节排当乐次”,这两个条目分门别类记录了宫廷教坊大乐中各部色、各身份的乐人姓名。它们是考察宫廷教坊乐人的数量规模、部色构成、身份构成的非常具体化的材料,具有较高的史料价值。

《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”,记录乾道、淳熙年间的教坊乐部乐人姓名,包括杂剧色、歌板色、拍板色、琵琶色、箫色、嵇琴色、筝色、笙色、筚篥色、笛色、方响色、杖鼓色、大鼓色、舞旋等,这些乐人分别隶属德寿宫、衙前乐、钧容直、教坊,或是临时承应的和雇(又称和顾)乐人,笔记对他们的身份都分明记录,共记录了人名478个。这份记录为今人了解南宋乾道、淳熙年间的宫廷教坊乐人数量、规模和身份构成,提供了依据。

杂剧色：
德寿宫：刘景长　王喜……
衙前：龚士美　刘思深……
前教坊：伊朝新　王道昌
前钧容直：杵毂丰　李外善
和顾：刘庆　梁师孟……①

他们当中，有些乐人在教坊中身兼数职，如：德寿宫嵇琴色乐人曹友闻，又在小乐器中担任嵇琴演奏，同时还任掌仪范和内中上教博士二职；衙前杂剧色刘信，任内中衹应副末，同时又演杂扮散要，还任杂剧色部头。教坊乐部的管理职位基本都由担任表演任务的乐人担任，如逐色部头共 16 人，其中有 13 人担任表演任务，掌仪范 5 人，其中有 4 人担任表演任务，内中上教博士 6 人，其中有 4 人担任表演任务。因此，此文献记录的 478 个人名中，有 93 个人名因身兼数职的原因而重复出现，实际教坊乐部人数是 385 人。

教坊乐人有德寿宫、前教坊、衙前乐、钧容直、和雇几种不同身份属性，此在赵昇《朝野类要》卷一"教坊"中有明确记载：

本朝增为东西两教坊，又别有化成殿钧容班，中兴以来亦有之。绍兴末，台臣王十朋上章，省罢之后，有名伶达伎皆留充德寿宫，使臣自余多隶临安府衙前乐，今虽有教坊之名，隶属修内司教乐所，然遇大宴等，每差衙前乐权充之，不足则又和雇市人，近年衙前乐已无教坊旧人，多是市井歧路之辈，欲责其知音晓乐，恐难必也。②

从这份材料可知乐人才艺的不同等级，宫廷为精简机构罢省教坊之后，伎艺最高者属德寿宫，次者为衙前乐，再次者为和雇乐人。

"乾淳教坊乐部"的乐人身份属性分布如下：在和雇的 164 个人名中，除筚篥色和雇张荣又任笛色衙前都管以外，其他和雇人员都不担任管理职务。嵇琴色和雇刘运成，又担任小乐器中篆的演奏，笛色和雇张成、王和，又分别在其后的和雇二火中有记录，因此，乾淳教坊乐部的和雇乐人实际人数共 162 人。在衙前的 128 个人名中，其中杂剧色刘思深、鼓板刘胜分别又任衙前都管，因此，乾淳教坊乐部的衙

① ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 368 页。
② ［宋］赵昇《朝野类要》，民国上海进步书局石刻《笔记小说大观》第七册，扬州：江苏广陵古籍刻印社影印，1983 年。

前乐人实际人数共126人。德寿宫人数共35人，其中有17人身兼数职：如德寿宫朱邦直除担任筝的演奏之外，还任内中上教博士和掌仪范，如德寿宫孙福，兼任小乐器组合中的篳管和马后乐组合中的笛演奏，还担任内中上教博士之职，如德寿宫田正德不仅在马后乐中演奏篳篥，还在杂剧表演中演奏拍板。因此，《朝野类要》称德寿宫乐人皆“名伶达伎”是符合事实的。钧容直、前教坊两处机构的乐人分别是13人。又，在实际人数的385人中，有32人是筑球军，因此，实际的音乐表演人数是353人。

关于宫廷机构的钧容直人数构成，《宋史》卷一四二“乐一七”详细记录了大中祥符五年的具体人数，但对于和雇乐人和衙前乐人，均一笔带过，如，关于和雇，《宋史》卷一四二“乐一七”、《宋会要辑稿·乐五》仅提及“但呼市人”：

> 高宗建炎初，省教坊。绍兴十四年复置，凡乐工四百六十人，以内侍充钤辖。绍兴末复省。孝宗隆兴二年天申节，将用乐上寿，上曰：“一岁之间，只两宫诞日外，余无所用，不知作何名色。”大臣皆言：“临时点集，不必置教坊。”上曰：“善。”乾道后，北使每岁两至，亦用乐，但呼市人使之，不置教坊，止令修内司先两旬教习。旧例用乐人三百人，百戏军百人，百禽鸣二人，小儿队七十一人，女童队百三十七人，筑球军三十二人，起立门行人三十二人，旗鼓四十人，以上并临安府差。相扑等子二十一人。御前忠佐司差。命罢小儿及女童队，余用之。①

《建炎以来朝野杂记》“甲集卷三”和“乙集卷四”中，分别有两处和雇的记载，内容与《宋史·乐志》的记录基本相同。卷四中附有“九月二十七日旨也”一句，比《宋史·乐志》更精确提供了孝宗中兴时期罢免教坊使用和雇的确切时间。

> 《建炎以来朝野杂记》乙集卷四“乾道不置教坊”：孝宗性恭俭，即位之初，以钦宗梓宫未还，不肯用乐。及乾道元年会庆节，北使初来，当大宴，始下临安府募市人为之，不置教坊，止令修内司先两旬教习。旧例：用乐人三百人，百戏军百人，百禽鸣二人，小儿队七十一人，女童队百三十七人，筑球军三十二人，起立球门行人三十二人，旗鼓四十人，以上并临安府差。相扑等子二十一人。御前忠佐司差。上命罢小儿及女童队，余用之。九月二十七日旨也。②

和雇的兴起主要是在南宋以后，至宋孝宗中兴时期尤甚，但《宋史》对“和雇”

---

① ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999年，第2246页。［清］徐松《宋会要辑稿》，北京：中华书局影音，1957年，第351页。

② ［宋］李心传《建炎以来朝野杂记》（下），北京：中华书局，2000年，第577页。

的具体数量等并无太多记录。此外，关于衙前乐，《宋史》卷一四二"乐一七"、《文献通考·乐五》记录也比较简略：

又有亲从亲事乐及开封府衙前乐，园苑又分用诸军乐，诸州皆有衙前乐。①

因此，《武林旧事》"乾淳教坊乐部"文献为考证宋孝宗乾道、淳熙年间宫廷乐人身份构成及数量比重等提供了事实依据，即，在当时的宴乐表演队伍中，作为名伶达伎的德寿宫乐人仅35人，前教坊、前钧容直仅26人，而来自州府、权且充任的衙前乐人有126人，临时和雇的市井乐人有162人。

此外，《武林旧事》卷一"圣节"中，记录理宗朝"天基圣节排当乐次"，在详细叙述乐次盏制之后，作者附录了一份祗应人名单：

祗应人：
都管：周朝清　陆恩显
杂剧色：吴师贤　赵恩　王太一……
歌板色：李文庆……②

这份文献中的宴乐二巡，祗应人共艺人273人。这当中，都管、内中上教共7人，杂手艺、女厮扑、筑毬军、百戏、百禽鸣共109人，除这109人以外，明确担任各乐部演出任务的乐人共157人。

表3-1 《武林旧事》"天基圣节排当乐次"祗应人名单统计表

都管	杂剧色	歌板色	拍板色	萧色	筝色	琵琶色	嵇琴色
2	15	1	3	3	6	5	3
笙色	筚篥色	笛色	方响色	杖鼓色	大鼓色	舞旋色	内中上教
14	32	48	6	10	4	1	5
弄傀儡	杂手艺	女厮扑	筑球军	百戏	百禽鸣	总　计	
6	9	10	24	64	2	273	

通过此记录，可得知教坊各部色的人员数量安排及宴乐部色编制。就部色编制而言，《梦粱录》卷二〇"妓乐"、《都城纪胜》"瓦舍众伎"都有文字记录，将这两

① ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999年，第2248页。
② ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第331页。

种笔记的相关文献与《武林旧事》进行比较就可发现，此三者记录的教坊十三部彼此略有出入：《梦粱录》中有头管色无杖鼓部，《都城纪胜》中有杖鼓部无头管色，《武林旧事》中记录的“天基圣节排当乐次”和“乾淳教坊乐部”中有十四部，但其中无参军色，无头管色，而有嵇琴色、箫色。《容斋三笔》卷一六“中舍”记录：“乐中既无筝、琶、筚、笛，坐上安有国、舍、虞、比。”[①]说明筝、琵琶、筚篥、笛在乐队中居于重要地位，此三者文献可共同说明这一点。下表格罗列各笔记中的十三部构成文献。（下表中，《都城纪胜》简称为《都》，《梦粱录》简称为《梦》，《武林旧事》简称为《武》。）

表 3-2　宋代各笔记中的教坊十三部名称一览表

《都》	筚篥部	大鼓部	杖鼓部	拍板色	笛色	琵琶色	筝色	方响色	笙色	舞旋色	歌板色	杂剧色	参军色	
《梦》	筚篥部	大鼓部	头管色	拍板部	龙笛色	琵琶色	筝色	方响色	笙色	舞旋色	歌板色	杂剧色	参军等	
《武》	筚篥色	大鼓色	杖鼓部	拍板色	笛色	琵琶色	筝色	方响色	笙色	舞旋	歌板色	杂剧色	箫色	嵇琴色

因此，《武林旧事》的两份寿筵排当乐次祗应人名单，为考察理宗时期的宴乐规模、部色提供了依据，也为考察乐队部色编制在两宋时期的变化提供了依据。

就宋代的用乐人数和规模而言，上文《宋史》卷一四二“乐一七”记录“旧例”的用乐人数，提到“命罢小儿及女童队”，这一点与《武林旧事》“乾淳教坊乐部”、“圣节”中无小儿、女童队的记录是相一致的。在用乐人数上，虽然各个时期会有变化，但通过史书与笔记文献互证及对照，可以推知，从南宋初绍兴时期，直至孝宗乾淳时期、再至理宗时期，宫廷教坊的用乐人数呈递减趋势。

表 3-3　南宋教坊大乐用乐人数一览表

文献出处	时　期	乐工人数
《宋史》卷一四二“乐一七”	绍兴年间	460 人
《武林旧事》“乾淳教坊乐部”	乾道、淳熙年间	385 人
《武林旧事》“天基圣节排当乐次”	理宗朝	151 人

《武林旧事》中的两份宫廷乐人名单，具有几点史料价值：

① 明确了乾淳年间和理宗年间宫廷乐人的规模和数量，与《宋史 · 乐志》中

---

① ［宋］洪迈《容斋随笔》，北京：中华书局，2005 年，第 617 页。

的相关记录相差无远，三者相组可知，宋代从南宋绍兴时期至孝宗中兴的乾淳时期、再至宋末理宗时期，宫廷乐人数量逐渐递减。

② 明确了宫廷乐人的身份构成，为《宋史·乐志》中一语带过的“和雇”、“衙前乐”等记录提供了事实依据，各种身份的乐人数量与《朝野类要》的简略概括相符合。

③ 明确了宫廷教坊大乐的部色编制，展示了宫廷宴乐乐队构成的具体情况，可与其他笔记史料相比较而显示十四部在宋代的变化过程。

（三）撰述特点

《武林旧事》音乐文献的整体性很强，记录内容非常完整，上例“天基圣节排当乐次”、“乾淳教坊乐部”条目中列举的乐人名单，史料价值远在其他同类文献之上。就文献的篇幅、详尽程度而言，《武林旧事》中的另四种音乐文献——“大小全棚傀儡”、“官本杂剧段数”、“诸色伎艺人”条目、“天基圣节排当乐次”和“皇后归谒家庙”中的宴乐盏制文献，其他笔记和著述都难以望其项背。

周密在自序中称《武林旧事》是“追想昔游”、“感慨系之”，然而综观其音乐文献，此书不是一般的“追想”和“感慨”。仅就篇幅而言，如：“乾淳教坊乐部”中记录的人名是478个，“天基圣节排当乐次”中的人名是273个，“大小全棚傀儡”的名称是70个，“官本杂剧段数”的名称是281个，“诸色伎艺人”的音乐伎艺人名是205个，宴乐盏制文献有2000字。这些文献不可能是一般性“追忆”，而是周密阅读了故国文献后的抄录和整理，其中也包括对家藏文献的抄录和整理，由于周密对这些音乐活动都曾亲历，两方面因素结合，使这部分音乐文献既篇幅长大，又叙述生动具体。

周密在“序”中也自述：“予曩于故家遗老得其梗概”，“因摭大概，杂然书之”。“故家遗老”几字实已透露《武林旧事》文献乃至音乐文献的主要来源，即他对故国文献或家藏文献的整理和抄录。周密在《武林旧事》卷七“题记”中叙述了卷七的史料来源：“近见陈源家所藏《德寿宫起居注》，及吴居父廿昇所编《逢辰》等录，虽皆琐醸散漫，参考旁证，自可互相发挥，又皆乾、淳奉亲之事……因辑为一卷，以为此书之重。”[1]从这段话可知，这部分文献的史料来源即周密好友陈源、吴廿昇等的家藏书籍或编书，“皇后归谒家庙”中的宴乐盏制文献、“官本杂剧段数”条目，即属这一部分。众所周知，“起居注”是宫廷史官记录皇帝言行的文献，是历朝官修史书主要来源之一，具有很高的史料价值，因此，《武林旧事》音乐文献在可信度方面毫不逊色于史书。无疑，周密的家族背景为他的这种文化行为提供了极大便利。

《武林旧事》在成书后就被刊行，历来有不少学者认识到此著的价值，并为之作跋，《宋氏武林旧事跋》云：“其纪武林之事，较他书为备，因命工刊置郡庠，俾博

① [宋]周密《武林旧事》，《东京梦华录(外四种)》，北京：文化艺术出版社，1998年，第422页。

雅者有考焉。”[1]鲍廷博《西湖志一则》:“南宋遗老周公谨……撰述此书,凡朝廷典礼、山川风俗、与夫市肆节物、教坊乐部,无不备载……武林征掌故者,多就取材。”[2]《武林旧事》自成书后,古人就已以此为据,或考或征掌故,它的音乐文献史料价值,当也在今人的“考”和“征”中呈现。

二、《齐东野语》音乐文献

周密《齐东野语》20卷,成书于至元二十八年(1291),是周密用心甚多的笔记之一。因其祖籍是齐人,周密也一直思念故土,故名。

(一)音乐文献及其史料价值总述

《齐东野语》音乐文献8个条目,共2600字。这8条文献的内容分别是:

宋代乐曲文献2条:卷八“六幺羽调”条目考辨和记录乐曲《六幺》的调式,卷一〇“混成集”条记录《霓裳》在宋代宫廷的演出情况。

舞蹈文献1条:卷一〇“字舞”,考辨唐代“字舞”,并记录宋代“字舞”的表演。[3]

杂剧文献1条:卷一三“优语”,记录宋代的5则杂剧表演和优语。

乐器和器乐文献1条:卷一七“笙炭”,记豪门贵族吴郡王家的音乐“小排当”和暖笙方法。

音乐家文献2条:卷一六“菊花新曲破”,记宫廷音乐家菊部头的歌舞才能和个人经历,卷一八“琴繁声为郑卫”,记紫霞翁杨缵的琴乐活动与琴乐审美标准,并以文献考辨来支持杨缵的琴乐审美观念。

音乐活动文献1条:卷二〇“张功甫豪侈”,记张功甫家庭宴乐的豪华奢侈。

《齐东野语》音乐文献有较高的史料价值:“混成集”记录《霓裳》在宫廷中的具体演出段数和演唱人数,这是目前发现的惟一一条宋代《霓裳》演出具体情况的文献。“优语”记录的5条杂剧表演,一直是探究宋代杂剧表演内容和性质的重要文献,今人乐道的“三十六髻(计)”就属其中。“笙炭”记录的“小排当”,是目前发现的惟一一条类似教坊大乐而部色齐全的家乐记录,为探索宋代器乐演奏形式提供了珍贵线索。“张功甫豪侈”记录的家庭宴乐文献,“菊花新曲破”记录菊夫人音乐才华的文献,证实了歌舞音乐在南宋依然倍受欢迎的事实。

(二)撰述特点

《齐东野语》中的音乐文献大多是周密个人亲历和耳闻的记录。如:“六幺羽

---

① 《宋氏武林旧事跋》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第463页。

② 《西湖志一则》,《东京梦华录(外四种)》,第464页。

③ [宋]周密《齐东野语》,《宋元笔记小说大观》(五),上海古籍出版社,2001年,第5557页。

调”探讨乐曲《六么》的调式，作者用“按今《六么》”几个字，说明《六么》是作者经常耳闻的音乐曲目；“混成集”记录《霓裳》在宫廷的演出盛况，文中提到“尝闻紫霞翁云，幼日随其祖郡王曲宴禁中，太后令内人歌之。”说明此文献是作者对紫霞翁亲历事件的记录；“笙炭”条中作者亦提到：“赵元父祖母齐安郡夫人徐氏，幼随其母入吴郡王家，又入平原郡王家，尝谈两家侈盛之事，历历可听。”说明这条文献也来源于对徐氏口述亲历事件的记录。“琴繁声为郑卫”条记录杨缵的音乐才华和琴乐审美标准，这是作者对自己好友的记录和追念，因此对其人的音乐活动和个人风貌都记录全面、刻画生动。

“菊花新曲破”条目中，作者记录菊部头的个人经历，提到菊部头的歌舞音乐才华是宫中“仙韶院之冠”，但早期由于怀才不遇、倍受冷落，因此被陈源厚礼聘回家中，后又被返送宫中，被封为“张贵妃”。此文中提到的“陈源”、当与周密在《武林旧事》卷七卷首语中提到的“陈源”是同一人，按《武林旧事》中的记录，《武林旧事》卷七的音乐文献来于对陈源家藏《德寿宫起居注》的整理和抄录，因此，陈源也应该是周密交往甚密的一位好友。

从以上分析来看，《齐东野语》音乐文献所记录的音乐事件大多发生在作者周围，有些是作者的亲历，有些是作者朋友的亲历，这些音乐文献都具有一定的“口述史”特征。熊卫民《口述史的特点、功能与局限性》中提到口述史的特点：“个人性”、“平民性”、“细节性”、“主观性”、“互动性”、“丰富性”、“颠覆性”。[①]《齐东野语》中的音乐文献具有除“颠覆性”以外的全部特点。

就“个人性”而言，“口述史记录的不是文明、国家、民族、行业、社群等一大群人的往事，而只是小写的个人的所历、所见、所闻、所感。”[②]“混成集”条目记录杨缵幼年时在宫中见到《霓裳》的表演形式和过程，“笙炭”条记录徐氏在平原郡王家所见到的“小排当”和暖笙，这两条文献都具有个人性特点。就“丰富性”和“细节性”而言，“菊花新曲破”条目具备这两方面典型特征：

> 思陵朝，掖庭有菊夫人者，善歌舞，妙音律，为仙韶院之冠，宫中号为“菊部头”。然颇以不获际幸为恨，即称疾告归。宦者陈源以厚礼聘归，蓄于西湖之适安园。一日，德寿按《梁州曲舞》，屡不称旨。提举官关礼知上意不乐，因从容奏曰：“此事非菊部头不可。”上遂令宣唤，于是再入掖禁，陈遂憾恨成疾。有某士者，颇知其事，演而为曲，名之曰《菊花新》以献之。陈大喜，酬以田宅金帛甚厚，其谱则教坊都管王公谨所作也。陈每闻歌，辄泪下不胜情，未几物

---

① 熊卫民《口述史的特点、功能与局限性》，引自周新国主编《中国口述史的理论与实践》，北京：中国社会科学出版社，2005 年，第 120—123 页。

② 同上。

故。园后归重华宫,改名小隐园。孝宗朝,拨赐张贵妃,为永宁崇福寺云。①

这条文献凸显了三方面内容:其一是凸显菊部头的音乐才能,这一点是通过直言夸奖、他人引荐、陈源深爱之、后封为张贵妃几个侧面来说明的;其二是凸显菊部头的个人经历,叙述她怀才不遇、出宫被聘、入宫受宠的过程;其三是凸显陈源对菊部头的深厚情谊。因此,这则文献具备口述史的"丰富性"。在叙述中,作者提到菊部头被引荐再次入宫中是因为德寿宫乐人的《梁州曲舞》表演"屡不称旨",并提到陈源因菊部头入宫后"憾恨成疾",有人欲安慰他而创作了《菊花新》乐曲,这些文献内容,都具有"细节性"特点。

就"主观性"、"互动性"而言,"琴繁声为郑卫"条目,在记录杨缵的音乐行为之外,以考辨方式对杨缵的琴乐审美观加以首肯,"主观性"、"互动性"特点突出:

> 往时,余客紫霞翁之门。翁知音妙天下,而琴尤精诣。自制曲数百解,皆平淡清越,灏然太古之遗音也。复考正古曲百余,而异时官谱诸曲,多黜削无余。曰:"此皆繁声,所谓郑卫之音也。"余不善此,颇疑其言为太过。后读《东汉书》:"宋弘荐桓谭,光武令鼓琴,爱其繁声,弘曰:'荐谭者,望能忠正导主。而令朝廷耽悦郑声,臣之罪也。'"是盖以繁声为郑声矣。又《唐国史补》,于頔令客弹琴,其嫂知音,曰:"三分中,一分筝声,二分琵琶,全无琴韵。"则新繁皆非古也。始知紫霞翁之说为信然。翁往矣! 回思著唐衣,坐紫霞楼,调手制闲素琴,作新制《琼林》《玉树》二曲,供客以玻璃瓶洛花,饮客以玉缸春酒,笑语竟夕不休,犹昨日事;而人琴俱亡,冢上之木已拱矣。悲哉!②

这段文献也凸显了三方面内容:其一,叙述杨缵的音乐活动:他曾自制曲数百解,又考证古曲,还曾制《琼林》、《玉树》曲。杨缵并非政界要人,也非宫廷音乐家,尽管他并非真正意义上的"平民",但他在《宋史》等史书中未见记载,因此,《齐东野语》的杨缵文献就有了"平民性"意味。其二,叙述杨缵的琴乐审美标准是"平淡清越",因此他考证古曲时常"黜削无余",认为繁音就是郑卫。作者引用《东汉书》和《唐国史补》文献进行考辨,肯定和支持杨缵"琴繁声为郑卫"的观点。在这里,杨缵和作者都对音乐作出了一定的价值判断,使这条文献具有了"主观性"和"互动性"特点。其三,叙述杨缵的个人风貌。作者在文末以流畅深情的文字追忆杨缵"回思著唐衣……犹昨日事",不仅描绘出杨缵飘逸儒雅的个人风貌,"人琴俱亡,冢上之木已拱矣"、"翁往矣"、"悲哉"更流露出周密对往日好友的深切缅怀和

① [宋]周密《齐东野语》,《宋元笔记小说大观》(五),上海古籍出版社,2001年,第5629页。
② 同上,第5660页。

对岁月流逝的感叹。这段情感流露的文字尤其体现出口述史"主观性"特点。

《齐东野语》完成时周密已60岁,他在"叙"中表达了自己的著述追求:"务事之实,不计言之野"。周密将此书命名为"野语",众人皆论这只是周密的自谦之词,[①]实际上他在撰述过程中,经过了非常严格的核实和查询。关于《齐东野语》史料的真实性及周密对此书倾注的精力,戴表元《齐东野语序》说:

> 今夫周子之书,其言核,其事确,其询官名,精乎其欲似郯子也;其订舆图,审乎其欲似晋伯宗也;其涉辞章礼乐,赡乎其欲似吴公子季札也;他所称举,旁引曲证,如归太山之巅而记封丘之壝也,过矍相之圃而数射夫之序也。凡若是不苟然也。而岂齐东之云哉?故曰周子之谦,耳非实也。[②]

周密用"野语"为此笔记命名,实已表达了此笔记文献的口述史本质特征,周密对它倾注了深刻的历史意识,诚如戴表元所称誉的"其言核,其事确"。周密《齐东野语》八条音乐文献当中,除《六么》见于他书记载、并能与他书记载互证外,其余多他书未载,《四库全书总目》评其"中颇考正古义,皆极典核,而所记南宋旧事为多……诸条皆足以补史传之阙",是很中肯的。[③]

三、《癸辛杂识》音乐文献

周密《癸辛杂识》,因周密居于杭州癸辛街,故名。含"前集"、"后集"、"续集"、"别集"四部分,共六卷。始撰于1282年,周密撰此笔记断续用了15年时间。

(一)音乐文献总述

《癸辛杂识》多记琐事杂言,它是周密断续所录,逐渐汇集成卷。其中音乐文献14条,共2500字,具体内容如下:[④]

舞蹈文献2条:后集"舞谱",载宋代德寿宫的舞谱,记录舞蹈动作63个;别集上"朔斋小姬",叙述朔斋有小姬善舞"扑蝴蝶"。

古琴文献1条:续集上"琴应弦",叙述古琴演奏时琴弦相互呼应。

音乐形态文献1条:续集上"合乐谐和",记录宫廷教坊音乐作品结构。

---

① [元]戴表元撰,[明]周仪辑编《剡源文集》卷七"齐东野语序":"周子之客读其书,而疑之曰:'周子之辞谦耳,非实也。'"文渊阁《四库全书》第1194册,台湾商务印书馆,1986年,第101页。

② 同上。

③ [清]纪昀《钦定四库全书总目》,四库全书研究所整理,北京:中华书局,1997年,第1624页。

④ 《癸辛杂识》音乐文献分别见于:《宋元笔记小说大观》(六),上海古籍出版社,2001年,第5753、5855、5781、5754、5806页。

文人音乐家文献2条：后集“记方通律”，叙述紫霞翁杨缵通于琴律；续集下“秦九韶”，叙述数学家秦九韶多种才能、逸事及其音乐才能。

乐妓文献3条：别集下“银花”，叙述高疏寮家小妾银花，善唱小唱嘌唱、善弹双韵；续集下“吴妓徐兰”，叙述名妓徐兰的生活经历和音乐活动；续集下“多景红罗缠头”，宴乐中以红罗作缠头赏赐乐妓。

宫廷音乐活动文献2条：别集下“德寿赏月”，叙述德寿宫中秋夜的音乐活动；别集下“汴京宫殿”，叙述汴京宫殿的音乐活动。

前代音乐活动文献2条：前集“游月宫”，罗列数种不同的明皇游月宫文献，认为这些都是荒唐之说；前集“乞食歌姬院”，叙述韩熙载为避祸而破家乞食，《夜宴图》是后人讥讽韩熙载之作。

（二）撰述特点

《癸辛杂识》音乐文献来源分为三种：其一，记录宾朋的谈论内容；其二，抄录宋代其他文本；其三，对所读之书（主要是宋代以前的书）进行摘录，并发表评论。

周密在《癸辛杂识》序中表明了此笔记撰述的用意：“余卧病荒闲，来者率野人畸士，放言善谑，醉谈笑语，靡所不有……其或独夜遐想，旧朋不来，展卷对之，何异平生之友相与抵掌剧谈哉。”作者用意即记录醉谈笑语。周密撰述这些文献时，常采用两种方式来明确这段语录出自何人：第一种，在文中直接阐明；第二种，在语录后面附录口述者的姓名。如“记方通律”、“合乐谐和”就属于第一种。下举《癸辛杂识》续集上“合乐谐和”为例：

> 尝闻梨园旧乐工云：“凡大燕集乐初作，必先奏引子。谓如大石调，引子则自始至终，凡丝竹歌舞，皆为大石调。直至别奏引子，方随以改为耳。”又云：“凡燕集初作，或用上字煞，或用工字煞，必须众乐皆然，是谓谐和。”①

上文献中，作者直接记录口述者的身份以及他的叙述，内容涉及教坊大乐结构和调式规则。

作者也时常在语录文献后附录口述者姓名，笔记中诸多文献的末尾用小字注以人名，即证明这段话出自此人。如“琴应弦”条，文献末注“紫霞翁”字，则此条论说出于紫霞翁杨缵。② “德寿赏月”条，末尾注“康伯可云”，此语录来自康伯可。“秦九

① ［宋］周密《癸辛杂识》，《宋元笔记小说大观》（六），上海古籍出版社，2001年，第5780页。

② ［宋］周密《癸辛杂识续集》上之“琴应弦”：“琴间指以一与四、二与五、三与六、四与七为应，今凡动第一弦，则第四弦自然而动，试以羽毛轻纤之物，果然。此气之自然相感动之妙。紫霞翁”《宋元笔记小说大观》（六），第5781页。

韶”条末尾注“陈圣观”，则此条出自陈圣观。如《癸辛杂识别集》下“德寿赏月”：

> 德寿宫有桥，乃中秋赏月之所……水南岸皆宫女童奏清乐，水北岸皆教坊乐工，吹笛者至二百人。康伯可云。①

这些文献中，杨缵是杰出的琴家，他与周密谈论弹琴的体会，由周密记录了下来，此当是价值很高的文献；康伯可是秦桧的门客，并由秦桧推荐出入宫廷，他撰写的文章很受皇帝赏识，②八月十五参与德寿宫观月赏乐是很自然的事；秦九韶是宋代赫赫有名的数学家，有《数学九章》传世，③他通于音律也当不会有假。因此这些文献都有很高的史料价值。

周密在文末注明人名，本身就是一种认真严谨、对历史负责的态度。因此，这部仅六卷篇幅、使作者耗时 15 年的笔记，虽然作者自称为记录“醉谈笑语”，但其中所记，不是一般的妄言，作者自我评价这些文献：“其见绐者固不少，然求一二于千百，当亦有之。”④作者对这些宾朋口述有很强的选择性，“求一二于千百当中”，经过较严格的核实和稽考。

周密撰写笔记有很强的史学意识，并敢于将笔记的史料价值与史书并称，他在《癸辛杂识》序中如是表白：“是非真诞之辨，岂惟是哉？信史以来，去取不谬、好恶不私者几人，而舛伪欺世者总总也。虽然，一时之闻见，本于无心；千载之予夺，狃于私意。以是而言，岂不犹贤于彼哉？”⑤他在这里表现出大胆的疑史和史学批判精神，他说，出于无私心的闻见记录，难道不比出于私心的信史更贤吗？

《癸辛杂识》音乐文献的第二种撰述方式，即对其他文本进行抄录。对于这些被抄录的文本，周密一般也在笔记中作了说明，如前集“舞谱”条目，集中呈现了 63 种舞蹈动作和姿态，这条文献，使模拟再现宋代舞蹈动作有迹可循。周密在文中明确说明了这条文献的来源：“予尝得故都德寿宫舞谱二大帙，其中皆新制曲，多妃嫔诸阁分所进者。”

又如别集下“银花”条目，文中叙述了家妓银花的出色音乐才华：“善小唱嘌唱，凡唱得五百余曲，又善双韵，弹得赚五六十套。”宋代笔记中，小唱、嘌唱、唱赚

---

① ［宋］周密《癸辛杂识别集》下，《宋元笔记小说大观》（六），上海古籍出版社，2001 年，第 5877 页。

② ［宋］赵彦卫《云麓漫钞》卷一〇：“秦太师十客……康伯可，捷于歌诗及应用文，为教坊应制。”沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 103 页。［宋］吴曾《能改斋漫录》卷四“景钟”：“徽宗崇宁四年，命铸景钟；钟成，诏翰林张康伯为之序铭。”上海：中华书局，1960 年，第 79 页。

③ 叶坦、蒋松岩《宋辽夏金元文化史》，上海：东方出版中心，2007 年，第 89 页。

④ ［宋］周密《癸辛杂识·序》，《宋元笔记小说大观》（六），第 5768 页。

⑤ 同上。

文献并不多，这条文献为考察小唱、嘌唱、赚在士大夫阶层的流传情况提供了依据。此文献来源于对书信的抄录，周密在文中同样作了说明：

近得炳如亲书与其妾银花一纸，为之骇然，漫书于此。[①]

《癸辛杂识》音乐文献中，也有对前代音乐文献进行摘录、并发表评论的条目，如前集“游月宫”条，摘录唐代《异闻录》、《逸史》、《集异记》、《幽怪录》四种文献关于明皇游月宫作《霓裳羽衣曲》的记载，并发表评论：“要之，皆荒唐之说，不足问也。”显然，周密对前人笔记中的离奇志怪撰述是持明确批评态度的，如对于洪迈撰写离奇性较强的《夷坚志》，他也持反对态度：“洪景卢志夷坚，贪多务得，不免妄诞。”[②]他对于笔记撰写已有清晰的价值观和唯物观。

四、《志雅堂杂钞》、《云烟过眼录》音乐文献

《志雅堂杂钞》、《云烟过眼录》皆作于周密晚年。周密的杭州居所名“志雅堂”，[③]其书故名。

宋代盛行古器物收藏，周密年轻时就常有机会接触各类古器。又由于父辈嗜好收藏，故家中藏有金石之刻“一千五百余种”，[④]这些经历使周密具有犀利独到的古器鉴赏眼光。晚年周密奔走于杭州各收藏家之间，与他们交流古器古玩的鉴赏，并将所见所闻记载于笔记。《云烟过眼录》专录字画古玩，《志雅堂杂钞》内容博杂，其中一半以上条目记录图画碑帖、诸玩、宝器等。这两种笔记均有相当篇幅文字记录古琴收藏：《志雅堂杂钞》中的古琴收藏文献约1200字，《云烟过眼录》中的古琴收藏文献约1000字。两种笔记的内容有一定程度重复。

《云烟过眼录》卷下和《志雅堂杂钞》“诸玩”、“图画碑帖”，均记录宋代斫琴名手以及这些名手斫琴的特点，古琴收藏文献，涉及古琴名称、外形、收藏者、转让价格等。《云烟过眼录》记录古琴收藏33件。《志雅堂杂钞》记古琴收藏27件，并记录宋代著名琴家。

这些被记录的琴当中，部分收藏者就是周密的朋友，如书法家鲜于伯机、收藏家廉端甫、画家高彦敬等。由于是周密亲眼鉴定，笔记对其外形和音色特征描绘比

---

① ［宋］周密《癸辛杂识别集》下，《宋元笔记小说大观》（六），上海古籍出版社，2001年，第5871页。

② 同上。

③ ［宋］周密《弁阳老人自铭》：“所居有志雅堂，浩然斋，弁阳山房。”［明］朱存理《珊瑚木难》卷五，文渊阁《四库全书》第815册，1986年，第142页。

④ ［宋］周密《齐东野语》卷一二“书籍之厄”，《宋元笔记小说大观》（五），第5576页。

较详尽,有些文字还涉及此琴在历史上的辗转流传情况,如《云烟过眼录》卷下记唐琴:

> 高彦敬二琴,其一后题"金儒鸣玉",唐大中五年,处士金儒斫于琴名下,刻"高士谈家宝藏"六字,为人削去,尚有书迹。此琴乃宣和御府故物,后归大金高士谈家,金人以与宋通被杀,故或者讳而去其字。其色赤,如新栗壳,断文隐起如蛇蚪,诚奇物也。其一三足鼎峙,皆美玉,咸通二年张钺斫,款用小篆,精妙。又有铭文,漫漶不可识,但见"龙凤等取像"数字。①

这条文献详录了"鸣玉"琴的外形以及其从唐至宋、金、元代的辗转流传情况。周密在《云烟过眼录》卷下说:"古琴绝品,皆聚于宣和,后悉归之大金。"因此,他记录的这些古琴,实际都是大金浩劫后的余留。周密晚年以此为务,也有整理国故的情怀在其间。被记录的这些古琴,部分是宋代名手所斫名琴,但也有相当多的是唐代名琴,如雷咸所斫的百衲琴。这些文献,既是探究古代名琴历史境遇的资料、也是将文物与文献进行互证的珍贵资料,为了解宋代古琴与文人之间的密切关系提供了途径。

五、《浩然斋雅谈》、《澄怀录》音乐文献

《浩然斋雅谈》书名,缘于周密曾经的居所名"浩然斋"。原本散佚,今本是清代《四库全书》的编撰者从《永乐大典》中搜辑排纂,原文字是周密所撰,其条目顺序是排纂者根据内容分类而分为上、中、下三卷,上卷评论文章、中卷评论诗话、下卷评论词话。《四库全书总目》评其:"密本南宋遗老,多识旧人旧事,故其所记佚篇断阕,什九为他书所不载。"②此书中收有音乐文献3条,约700字。

此三条音乐文献中,一条解释陆游诗歌中的音乐蕴意,从侧面记录了宋代豪奢家乐用40面琵琶的事实,是研究宋代家乐的文献;一条记录杨缵"曾自制曲二百操"的音乐才华和"广乐合奏,一字之误,公必顾之"的敏锐听觉,并记录杨缵"任至司农卿、浙东帅,以女选进淑妃,赠少师"的政治生涯,是研究琴家杨缵的文献;一条记录李师师与周邦彦的音乐交往活动,是研究词乐创作和流传的文献。③

周密《澄怀录》亦作于晚年,是周密采唐宋诸人的登涉之胜与旷达之语所汇集,作者在序中说:"因拾古今高胜,翁所未录者附卷末,名之曰《澄怀》,亦高山景

---

① [宋]周密《云烟过眼录》,沈阳:辽宁教育出版社,2000年,第46页。

② [清]纪昀《钦定四库全书总目》,四库全书研究所整理,北京:中华书局,1997年,第2753页。

③ 《浩然斋雅谈》音乐文献分别见于:《浩然斋雅谈》,沈阳:辽宁教育出版社,2000年,第17、36、39页。

行之意也。"《澄怀录》收有3条音乐文献，约250字，内容涉及唐宋时期高人雅士的音乐活动，被记录的这3个文人分别是：唐代文人李建勋、李约，宋代词人晏殊。[①] 其文字有空灵之意，体现了古代文人向往隐逸的精神传统，如《澄怀录》卷上记李约：

> 李约人品高妙，好古，喜山水……尝得古铁一片，声甚清越。养一猨，名山公。每月夜独泛江、登金山，击铁鼓琴，猨必啸和。[②]

这些文献记录了音乐在文人佳士隐逸生活中的重要作用，是研究文人音乐文化生活的史料。

小　　结

周密笔记音乐文献的撰述方式和史料价值表现为：

1.《武林旧事》音乐文献篇幅长大、完整性强，其撰述主要源于对故国文献的抄录，包括对宫廷起居注的抄录，具有很高的史料价值，其部分音乐文献已在王国维、谭正璧等前辈学者的研究中体现出学术价值。

2.《齐东野语》、《癸辛杂识》音乐文献主要是对作者耳闻的音乐事件加以稽考并记录，具有"口述史"的本质特征，作者将其命名为"野语"或申明是记录"醉谈笑语"，但在撰述过程中却倾注了深刻的史学意识，有清晰的史学价值观和唯物观。

3.《志雅堂杂钞》、《云烟过眼录》音乐文献主要记录周密亲眼目睹的民间藏琴，此文献源于周密的古器物鉴定经历，是研究宋代民间乐器收藏活动的主要文献之一。

4.《浩然斋雅谈》、《澄怀录》音乐文献源自亲历或读书评论，内容多涉及文人雅士音乐活动，是研究文人音乐生活的史料。

以上种种，几乎囊括了宋代笔记音乐叙事文献的全部撰写方式。

周密笔记音乐文献涉及的范围，从空间上来说，从宫廷到都市的各个阶层；从时间上来说，从宋代伸展至宋代以前；从类型上来说，从音乐结构到乐曲、乐器、乐人；从音乐体裁上来说，从戏剧到歌唱、舞蹈、器乐。除外族外国音乐没有涉及外，周密笔记音乐文献的范围几乎涉及到宋代笔记音乐文献的每个领域。这些音乐文献除宫廷礼乐叙述较简、无法与史书记载相媲美之外，其余多为史书所未载。

---

① 见[宋]周密《澄怀录》，沈阳：辽宁教育出版社，2000年，第1、4、6页。

② 同上。

实际上,对周密笔记中的音乐文献聚焦,是在阅读分析了大量宋代笔记音乐文献后逐渐形成的,周密笔记中的音乐文献在史料来源、史料价值、史料内容所涉及的领域等方面,都在宋代笔记音乐文献中具有代表性。

周密的音乐文献来源多是所历所闻,他的显赫家族身份、自小随父宦游、成年后的入仕和广泛交游,使他耳闻目睹极丰,这是他的笔记音乐文献撰述的首要条件。他的笔记音乐文献是家藏文献和亲身经历的结合——"参之史传诸书,博以近闻脞说",这二者的结合使他笔下的文献生动而且完整,从而具备很典型的直接史料性质,并在价值上超越后代成书的间接史料。周密交游的群体是一个几乎人人能在宋代历史上名载史册的群体,涉及政界要人、史学家、文学家、音乐家、书画家等等。这一群体是笔记音乐文献撰述的完美背景,从而使周密的音乐文献从宫廷音乐延伸到民间乐器收藏。周密本人是宋代历史上的有名词人,词乐对通于音律的要求使周密必须懂得音律和鉴赏音乐,他交游的友人有相当一部分能自度曲,这种身份使周密笔记撰述中的音乐文献有很高的引用价值。周密的家学渊源使他顺理成章地成为一位史学家,他自小有史学意识和史学批判精神、很年轻时就懂得以历史的发展眼光审视和评价朝政大事以及发生在他周围的事。尤其是,周密及其这一代的笔记文人,都已对史书记载的重点和疏漏了然于心,因为正史的修撰从汉代到宋代,已经形成了基本传统,因此,他们会有意识地关注和记录正史不载之事,所以,《武林旧事》中的诸色伎艺人、杂剧、舞队、傀儡、教坊乐部乐人、音乐盏制等等,周密都悉心记录。而朝廷典礼中的礼乐,他则一笔带过——因为他知道朝廷礼乐在正史中会占有何等篇幅和地位。而有一点比较独特的是,宋元两朝交替的历史境遇,赋予周密整理国故的历史责任,周密也自觉承担起这种责任,宋亡元立是周密一生的转折点,使他的关注点从之前的词乐转向笔记。

《四库全书总目》多次评价周密的笔记"遗文佚事可资考据者实多","什九为他书所不载","诸条皆足以补史传之阙",这种评价是非常中肯的。

下　篇

宋代笔记音乐文献的叙述内容及其史料价值

宋代笔记中有74.8%、14万9千字的文献，叙述和记录宋代本朝音乐。由于笔记文献的随笔性和条列式特点，它们不可能具备史书乐类文献的系统性和整体性，但也正由于它的这些特点，它记录内容的广度和丰富性则远在史书乐类文献之上。围绕着音乐史学关注的话题，将这些零碎的文献有机整合，并伴随着对新材料的发现，今人对宋代音乐事项和现象的认识将得以进一步提高，而这些文献潜在的系统性将由此凸显。

第四章　宋代笔记中的音乐体裁文献史料价值研究

宋代笔记中保存了各类宋代音乐体裁文献，分别表现在戏剧、歌唱艺术、歌舞、器乐几个领域。宋代音乐虽然是在继承汉唐音乐的基础上发展而来，但与汉唐音乐之特性有较大不同，可以说，正是宋代笔记中的这类音乐文献彰显了宋代音乐的时代特征。这些文献主要存见于宋代笔记，而只有极少部分能见于史书记载。其中记录最为集中的笔记是孟元老《东京梦华录》、耐得翁《都城纪胜》、周密《武林旧事》、吴自牧《梦粱录》几种。[①] 此外，也有许多其他笔记的散落文献与它们互补。

第一节　宋代笔记中戏剧文献的史料价值

一、杂剧文献

（一）笔记中的杂剧文献

宋代笔记中的杂剧表演文献，记录杂剧表演体制、内容、杂剧繁荣的政治背景、官本杂剧段数名称，它们是研究宋代杂剧的主体文献。

1. 杂剧体制

宋代是古代戏曲发展的重要时期，近代对宋代戏曲的研究，在很大程度上倚重于宋代笔记文献。《武林旧事》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《东京梦华录》等几种笔记在记录宋代民间伎艺的种目、表演过程和表演情态、出色艺人时，常有与杂剧相

---

① ［宋］耐得翁撰写的《古杭梦游记》，见于［明］陶宗仪纂《说郛》卷三，其中约三分之一的篇幅是对都市音乐的记录，由于其音乐条目与《都城纪胜》相同，且撰述比《都城纪胜》更简略，本文不再将其作为引述和研究重点。

关的内容。① 在描述民间节庆或民俗活动中，也会提到杂剧表演。②

在宋代杂剧表演体制方面，记录的笔记主要有《都城纪胜》、《梦粱录》。《都城纪胜》中关于杂剧的体制即“艳段＋正杂剧＋断送”，又《梦粱录》中提到“杂扮”即后散段，今人关于杂剧体制之“艳段＋正杂剧＋散段＋断送”的认识即由此而来。

> 《都城纪胜》“瓦舍众伎”：杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。③
>
> 《梦粱录》卷二〇“妓乐”：又有杂扮，或曰“杂班”，又名“经元子”、又谓之“拔和”，即杂剧之后散段也。④

由于《梦粱录》中提到杂扮常“融和坊、新街及下瓦子等处散乐家”，今人又认为杂扮是独立表演的戏剧。⑤ 此外，赵彦卫《云麓漫钞》卷一〇解释了杂扮的来源，是研究杂扮的辅助文献。

> 《云麓漫钞》卷一〇：近日优人作杂班，似杂剧而简略。金虏官制，有文班、武班；若医、卜、倡优，谓之杂班。每宴集，伶人进，曰：“杂班上。”故流传及此。⑥

《都城纪胜》记录了杂剧的脚色划分，《武林旧事》“乾淳教坊乐部”条目的乐人名单记录，进一步证实和补充了宋代杂剧脚色划分情况。

> 《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”：杂剧三甲：刘景长一甲八人，戏头李泉现，引戏吴兴祐，次净茆山重、侯谅、周泰，副末王喜，装旦孙子贵。⑦

---

① ［宋］耐得翁《都城纪胜》之“酒肆”：“天府诸酒库，每遇寒食节前开沽煮酒，中秋节前后开沽新酒。各用妓弟……前有小女童等，及诸社会，动大乐迎酒样赴府治，呈作乐，呈伎艺杂剧。”《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 81 页。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷六“元宵”：“教坊钧容直、露台弟子，更互杂剧。近门亦有内等子班直排立。万姓皆在露台下观看，乐人时引万姓山呼。”《东京梦华录（外四种）》，第 38 页。

③ ［宋］耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》，《东京梦华录（外四种）》，第 85 页。

④ ［宋］吴自牧《梦粱录》卷二〇“妓乐”，《东京梦华录（外四种）》，第 302 页。

⑤ 薛瑞兆《宋金戏剧史稿》，北京：三联书店，2005 年，第 33—38 页。

⑥ ［宋］赵彦卫《云麓漫钞》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 101 页。

⑦ ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，第 374 页。

宋代杂剧结构和脚色划分情况，主要见于宋代笔记的如上文献。

2. 杂剧内容、剧情和段数

（1）政治讽刺剧

尽管没有完整剧本传世，但在剧情内容方面，宋代笔记记录的文献非常多，尤其是杂剧表演的政治讽刺内容，在笔记文献中有相当分量。这些杂剧多表现时事政治和官场百态，含褒贬、讥讽或隐谏。《都城纪胜》"瓦舍众伎"、《梦粱录》卷二〇"妓乐"对宋代杂剧的表演内容作了概括性说明：

> 大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏诤也，故从便跣露，谓之无过虫。[①]

此段文字说明宋杂剧表演在目的上重于"鉴戒"，在手法上"隐于谏诤"，在形式上"滑稽唱念，应对通遍"。宋代诸多笔记中记录了当时的一些杂剧表演情状，它们的表演目的、手法、形式皆与以上记录相符。如张师正《倦游杂录》"教坊杂剧"，记"献香杂剧"的表演，其表演者是宋代著名伶人丁仙见（或记为"丁仙线"），此剧借献图表演讽刺侯叔献为求恩赏而修水利、给百姓带来劳苦，有隐于谏诤的目的。[②]

宋代笔记中至少有 2600 字的政治讽刺剧记录文献。董弅《闲燕常谈》中的"为君难，为臣不易"剧，以孔子的经典言论反讽国难当头而徽宗日日笙歌宴乐、宰相何执中广殖资产积累财富。张端义《贵耳集》卷下的"尽是四明人"，即史同叔任相时，朝廷中的许多权贵是四明（今宁波）人，伶人嘲笑官员间可能存有裙带关系。[③]《贵耳集》卷下的"两脚并做一裤口"，伶人扮演"卖一裤口之裤"反对朝廷并库。[④] 岳珂《桯史》卷七中的"二圣还"，即徽、钦二宗被押往金国后，而秦桧仍逍遥享乐，伶人以"二胜镮（二圣还）"叱责秦桧"此镮（还）掉脑后"。[⑤] 叶绍翁《四朝闻

---

① ［宋］耐得翁《都城纪胜》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 85 页。

② ［宋］张师正《倦游杂录·教坊杂剧》："熙宁九年，太皇生辰，教坊例有献香杂剧。时判都水监侯叔献新卒。伶人丁仙见假为一道士，善出神，一僧善入定。或诘其出神何所见？道士云：'近曾至大罗，见玉皇殿上有一人，披金紫，熟视之，乃本朝韩侍中也。手捧一物。窃问傍立者，云：韩侍中献国家金枝玉叶万世不绝图。'僧曰：'近入定到地狱，见阎罗殿侧有一人，衣绯垂鱼，细视之，乃判都水监侯工部也。手中亦擎一物。窃问左右，云：为奈何水浅，献图，欲别开河道耳。'时叔献兴水利，以图恩赏，百姓苦之，故伶人乃有此语。"《宋元笔记小说大观》（一），上海古籍出版社，2001 年，第 754 页。

③ ［宋］张端义《贵耳集》，《宋元笔记小说大观》（四），第 4322 页。

④ 同上，第 4308 页。

⑤ ［宋］岳珂《桯史》，《宋元笔记小说大观》（四），第 4391 页。

见录》卷五中的“生灵侃杲倬”，以生菱（谐音“生灵”）坠地碎，讽刺郭倪、郭杲（谐音“果”）因兵败而给百姓带来的苦难。① 周密《齐东野语》卷一三“优语”条中有6则杂剧表演记录：其中的“三十六计”，以“三十六髻（计）”讽刺童贯的兵败而逃；其中的“贼裹红巾”，扮演官员头裹红巾，以斥责“做官的”同于贼；其中的“彻底清”，讽刺官员王叔知“被钱打得浑了”。② 郑文宝《江表志》中的“宣州土地神”，伶人以土地神掠土皮比喻地方官的苛政暴敛。如此等等。因此，《梦粱录》中称杂剧表演多含“鉴戒”、“隐于谏诤”是符合实际情况的。

伶人表演时，在语言上常采用“谐音”方式，一语双关而暗讽社会现实，观众心知肚明而发笑，这些表演中，伶人表现出很高的幽默和智慧。陈长方《步里客谈》记录此种杂剧的表演效果：“伶人作戏，初出一诨语，满场皆笑。”③即是对杂剧表演内容和表演效果的概括。

（2）政治剧繁荣的主要原因

宋代这类暗含政治讽刺和时事评论的杂剧，有时因触犯了统治阶层的利益而导致伶人受到残害，如“二圣还”的表演就致使伶人被秦桧迫害死于狱中，尽管如此，在多数情况下，这类杂剧也会时常在宫廷表演，皇帝对这类戏一笑带过，并不追究，因为有这种宽容环境，谏官有时则有意用这种方式向皇帝进谏。《梦粱录》卷二〇“妓乐”记录了谏官向皇帝进谏被拒绝后、采用以伶人演戏的方式进谏的情况：

> 若欲驾前承应，亦无责罚。一时取圣颜笑。凡有谏诤，或谏官陈事，上不从，则此辈妆作故事，隐其情而谏之，于上颜亦无怒也。④

杂剧表演有如此多的政治剧，就与谏官进谏有关。在宋代，伶人表演政治杂剧可以不受追究，并受保护。

> 《瓮牖闲评》卷八：内宴优伶打浑，惟御史大夫不预，盖始于唐李栖筠也，至今遂以为法。不知用妓乐而教官不预，复起于何时，其亦有所据耶？⑤

正是因为有了受保护的宽松环境，杂剧之表现社会现实的题材才会如此兴盛。

---

① ［宋］叶绍翁《四朝闻见录》卷五《优伶戏语》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001年，第5000页。

② ［宋］周密《齐东野语》，《宋元笔记小说大观》（五），第5595页。

③ ［宋］陈长方《步里客谈》，《全宋笔记》第四编（4），郑州：大象出版社，2008年，第11页。

④ ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第302页。

⑤ ［宋］袁文《瓮牖闲评》，北京：中华书局，2007年，第117页。

（3）杂剧段数

除以上表现社会现实和时事政治的杂剧文献外，《武林旧事》卷一〇“官本杂剧段数”中罗列了281段官本杂剧段数名称。

> 《争曲六幺》《扯拦六幺》……《索拜瀛府》《厚熟瀛府》……《四僧梁州》《三索梁州》……《简帖薄媚》《请客薄媚》……①

这些杂剧段数名称兼有大曲和戏剧两种性质，如“六幺”、“瀛府”、“薄媚”都是大曲名，“扯拦”、“索拜”等都有一定戏剧性。宋代戏曲逐渐兴起，但没有剧本传世，因此，这281段官本杂剧段数名称，作为研究唐宋大曲和早期戏曲的可贵资料，早已为人所识。王国维作于1909年的《唐宋大曲考》中，考释《宋史·乐志》所载四十大曲之存于今者，这其中的段数名称是贯穿始终的佐证材料。王国维由此探讨宋代大曲与杂剧之间的关系，指出“《武林旧事》所载之杂剧，其为大曲者，十得二三焉……宋之大曲杂剧，必在以大曲詠故事之后……惟大曲一定之动作，终不足以表戏剧自由之动作，唯极简易之剧，始能以大曲演之。”②王国维在1913年完稿的《宋元戏曲史》中，进一步对这281段官本杂剧段数名称进行考据和统计，将其与《宋史·乐志》、《文献通考·乐考》中所载之乐曲名称相对照，而指出“其用大曲者一百有三，用法曲者四，用诸宫调者二，用普通词调者三十有五。”“此二百八十本中，其用大曲、法曲、诸宫调、词曲调者，共一百五十余本，已过全数之半，则南宋杂剧，殆多以歌曲演之……其用大曲、法曲、诸宫调者，则曲之片数颇多，以敷衍一故事。”③王国维“戏曲者，谓以歌舞演故事也”之著名论断，这是重要依据之一。谭正璧1955年定稿的《宋官本杂剧段数内容考》，对其中的55段杂剧段数进行内容和剧情的考释，其实质是以此杂剧段数名称为线索而进行的宋代杂剧表演内容考察。④

（4）其他杂剧内容

宋代笔记中亦有许多其他杂剧表演内容的文献记录，如《云麓漫钞》记录《古掾曹》、《参军戏》；⑤杨亿《杨文公谈苑》记录“教坊以夫子为戏”，叶厘《爱日斋丛钞》记录遭禁止的“教坊伶优举经语以戏”、“有人喜效朱文公（朱熹）行止进退以为戏”；⑥《东京梦华录》记录《目连救母》杂剧；《武林旧事》中记录《君圣臣贤爨》、

---

① ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第454页。

② 王国维《唐宋大曲考》，《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社，1957年，第193—197页。

③ 王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998年，第45、51页。

④ 谭正璧《宋官本杂剧段数内容考》，《话本与古剧》，上海古籍出版社，1985年。

⑤ ［宋］赵彦卫《云麓漫钞》卷五，沈阳：辽宁教育出版，1998年。

⑥ ［宋］叶厘《爱日斋丛抄》卷二，文渊阁《四库全书》第854册，台湾商务印书馆，1986年，第645页。

《尧舜禹汤》、《年年好》、《杨饭》、《四喏少年遊》杂剧；[①]《东京梦华录》卷七"驾登宝津楼诸军呈百戏"条记录百戏中的杂剧表演情状等。

王曾《王文正公笔录》、王巩《闻见近录》、江少虞《宋朝事实类苑》、章渊《槁简赘笔》诸笔记中都记录了一种名为"河市乐"的杂剧，[②]此戏来源于民间。在宋城南距汴河五里的地方，有东西二桥，是舟车交会、居民繁伙、商贾贸易繁荣之所，因此这里的倡优杂户乐人也很多，他们的表演有"朴野之态"，大多鄙俚，被艺高的伶人所轻视，但当时的驸马都尉高怀德洞晓音律，却喜欢这种朴实俚俗的表演，并常在宴乐中让他的伶人"效其朴俚之态以为戏玩"，将之称为"河市乐"，后来这种戏流传开来，"凡郡有宴设，必召河市乐人。"因此，笔记中称"迄今优俳常有此戏"。

通过以上对杂剧体制、内容、剧情、段数名称的文献价值分析可知，宋代虽然没有完整的剧本传世，但宋代笔记中的杂剧文献之丰富可以弥补此缺憾。同时，这些文献也为探讨宋代政治剧繁荣的社会原因提供了依据。

3. 杂剧色在礼仪活动中的职能

宋代笔记中记录诸多有关杂剧色参与宫廷礼仪活动的记录，如皇帝郊祀、孟冬礼或恭谢礼、车驾幸学等，在皇帝起驾或行进途中，有杂剧色打和或念口号。这方面的记录主要存于《梦粱录》、《武林旧事》。

> 《梦粱录》卷一"车驾诣景灵宫孟飨"：其日，用教乐所乐部，驾前作乐导引，驾后以钧容直乘马作乐而从。驾出景灵宫，至回龙桥。教乐所人员拦驾奏致语，杂剧色打和和来，及奏《礼成回銮曲》。[③]

杂剧色念的"口号"是一种致辞，歌颂皇帝的美德及普天之下对皇帝的景仰。[④]《宋史》卷一四二"钧容直"条目和卷一四〇"鼓吹"条目、卷一四四至卷一四七的"宫中导从"、"国初卤簿"、"政和大驾卤簿并宣和增减"、"绍兴卤簿"卷，均是对皇帝行进仪式记录较详的文献，其中并无杂剧色参与卤簿鼓吹或随驾的记录，但《文献通考》卷一四七"散乐百戏"一语带过的记录却证实此记录的真实性。

---

① ［宋］周密《武林旧事》卷一"天基圣节排当乐次"各盏用乐中，有时用到杂剧。

② ［宋］王曾《王文正公笔录》，《全宋笔记》第一编(3)，郑州：大象出版社，2003年，第269页。［宋］王巩：《闻见近录》，《全宋笔记》第二编(6)，郑州：大象出版社，2006年。［宋］章渊：《槁简赘笔》，引自［明］陶宗仪纂《说郛》第七册卷四四，北京：中国书店。

③ ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录(外四种)》，北京：文化艺术出版社，1998年，第127页。

④ ［元］马端临《文献通考》卷一四六"乐"："乐工致辞，继以诗一章，谓之'口号'，皆述德美及中外蹈咏之情。"北京：中华书局影印，1986年，第1283页。

剧戏：宋朝戏乐，鼓吹部杂剧员四十二，云韶部杂剧员二十四，钧容直杂剧员四十，亦一时之制也。①

这条文献中指出宋朝鼓吹部、云韶部、钧容直各有杂剧员，其中鼓吹部有杂剧员四十二人。此说明杂剧色的确是用于鼓吹行进当中的。《梦粱录》、《武林旧事》对杂剧员（色）参与鼓吹部活动的记录，使我们对鼓吹部性能和杂剧色职能有了更深入了解。

宫廷卤簿设置的目的是为了壮大皇帝出行时的威武气势、突出皇帝惟我独尊的至高尊严，卤簿鼓吹所用的曲目名称也大多具有威猛、驱邪或吉庆的性质。唐代卤簿鼓吹中并无伶人参与行进队伍的记录，因此，伶人参与卤簿鼓吹是宋代的新现象，显然，这些史料为发掘宋代鼓吹乐的行进方式和风格演变、为探讨宋代宫廷文化的民间性和世俗化进程提供了依据。此外，宋代杂剧伶人在参与宴乐表演之外还兼负多少职能？这些文献都提供了研究线索和思考空间。

（二）史书中的杂剧文献及其与笔记的比较

史书中关于杂剧的文献，只是简略提及宫廷宴乐、云韶部、钧容直中有杂剧或杂剧色，但对于杂剧名称、表演程式、内容等，并无更多记录。

《宋史》卷一四二“乐一七”：云韶部者，黄门乐也……乐用琵琶、筝、笙、觱栗、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。杂剧用傀儡。②

《文献通考》卷一四六“乐一九”：钧容直者，军乐也……景德二年，加歌二人，杂剧四十人。③

《宋会要辑稿·乐五》：使、副岁阅杂剧，把色人分三等，遇三殿应奉人阙，即以次补。④

关于杂剧的文献内容，《宋史·乐志》与《宋会要辑稿·乐》的记载基本相同。如以上列举的三条文献，第一条也可见于《宋会要辑稿》，而第三条也可见于《宋史》。

此外，《宋史·乐志》和《文献通考·乐》中都记载宋朝宫廷大宴中第十盏用杂剧，但并无更多记录，笔记中的同类文献则详尽许多。下表罗列《宋史·乐志》、《武林旧事》、《东京梦华录》宴乐盏制中关于杂剧的记录，《宋史·乐志》记录之简

① ［元］马端临《文献通考》卷一四七“乐”，北京：中华书局影印，1986 年，第 1288 页。

② ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999 年，第 2246—2247 页。

③ 同①，第 1284 页。

④ ［清］徐松《宋会要辑稿》，北京：中华书局影印，1957 年，第 350 页。

略与二笔记成鲜明对比。

表 4－1　宋代不同文本中的杂剧文献一览表

《宋史·乐志》“春秋圣节三大宴”	《武林旧事·皇后归谒家庙》“赐筵乐次”	《武林旧事·圣节》“天基圣节排当乐次”	《东京梦华录·宰执亲王宗室百官入内上寿》
第十、杂剧罢。皇帝起更衣……第十五、杂剧。第十六……	第四盏，琵琶独弹，《寿千春》。笛起，《芳草渡》。念致语，口号。勾杂剧色，时和等《尧舜禹汤》，断送《万岁声》。合意思，副末念。 ……第七盏，筝弹，《会群仙》。笙起，《吴音子》。勾杂剧，吴国宝等做《年年好》，断送《四时欢》。合意思，副末念。	杂剧，吴师贤以下，做《君圣臣贤爨》，断送《万岁声》……第五盏，笙独吹，小石角《长生宝宴乐》，侯璋……杂剧，周朝清以下，做《三京下书》，断送《瑶池游》。 再坐……第四盏，琵琶独弹，高双调《会群仙》。方响起《玉京春慢》，余胜。杂剧，何晏喜以下，做《杨饭》，断送《四时欢》。第六盏，觱篥独吹，商角调《筵前保寿乐》。 杂剧，时和以下，做《四偌少年游》，断送《贺时丰》。	第五盏御酒，独弹琵琶。宰臣酒，独打方响……百官酒，乐部起三台舞，如前毕。参军色执竹竿子作语，勾小儿队舞。……乐部举乐，小儿舞步进前，直叩殿陛。参军色作语，问小儿班首近前，进口号，杂剧人皆打和毕，乐作，群舞合唱，且舞且唱，又唱破子毕，小儿班首入进致语，勾杂剧入场，一场两段。是时教坊杂剧色鳖膨刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜，而下皆使副也。内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑，惟用群队装其似像，市语谓之“拽串”。杂戏毕，参军色作语，放小儿队。又群舞《应天长》曲子出场。

这里有必要提及的是：宋代宫廷宴乐盏制是宋代音乐非常重要的一部分，因此，《宋史》和《文献通考》分别以 350 字和 390 字的笔墨记录这件事，此外，《辽史·乐志》也有相对较详细的笔墨展示了宴乐盏制之大体。① 宴乐盏制文献也是宋代笔记音乐文献中非常醒目的一部分。《武林旧事》卷八“皇后归谒家庙”之“赐筵乐次”与卷一“圣节”之“天基圣节排当乐次”中，对于每盏的部色、乐器、乐曲、乐人、乐种都有细致记录，尤其在“天基圣节排当乐次”中，作者周密以其扼要、清晰的文字铺陈了 1500 字的篇幅，这段文字对于考证宋代乐曲曲名、杂剧唱赚缠令等新兴艺术形式、宴乐编制、乐人、乐调等，都是宝贵的材料。《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”中，亦描绘宫廷为皇太后祝寿宴乐的琐碎过程，对彩棚中的乐器陈列和乐人服饰均有记录，其第三盏至第九盏的音乐活动，集中于所用乐器及乐人的表演和形态描绘。《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”

---

① ［元］脱脱《辽史》卷五四“散乐”，北京：中华书局，1999 年，第 541—542 页。

亦描绘宴乐九盏中的部色、音乐音响特征、乐人及其服饰、表演形态等。[①]

宋代笔记中宴乐盏制文献以其信息的丰富和集中而引起诸多宋代音乐研究者的关注，专门研究宋代宴乐盏制的文章[②]或以此为对象之一研究宋代音乐表演机制的文章[③]，亦应运而生，或有学人分别以《梦粱录》“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”与《武林旧事》“圣节”之“天基圣节排当乐次”作为北宋和南宋宴乐的代表，通过比较两宋杂剧在宴乐表演中的地位，而认为杂剧的地位是在南宋获得认可、取得重要地位。[④] 此文献已在宋代音乐研究中显示了它的史料价值。

二、傀儡和影戏文献

（一）笔记中的傀儡和影戏文献

《东京梦华录》、《都城纪胜》、《西湖老人繁胜录》、《武林旧事》、《梦粱录》中均有傀儡、影戏的文献记载，其中涉及到：悬线傀儡、杖头傀儡、水傀儡的表演情态、表演内容和表演风格；影戏的制作材料和表现内容；影戏和傀儡的出色艺人等。下表格呈示笔记中最具概括力的傀儡和影戏文献。

表 4－2 《梦粱录》中的傀儡、影戏文献一览表[⑤]

文献出处	名　称	表　演　记　录
《梦粱录》卷二〇“百戏伎艺”	傀儡	敷演胭粉、灵怪、铁骑、公案、史书、历代君臣将相故事话本，或讲史、或作杂剧、或如崖词。
	悬线傀儡	起于陈平六奇计解围故事也。
	杖头傀儡	大抵弄此多虚少实，如巨灵神姬大仙等也。
	水傀儡	兼之水百戏，往来出入之势，规模舞走，鱼龙变化夺真，功艺如神。
《梦粱录》卷二〇“百戏伎艺”	弄影戏	元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。杭城有贾四郎、王升、王闰卿等，熟于摆布，立讲无差。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。

① ［宋］孟元老《东京梦华录》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 58—61 页。

② 韩启超《宋代宫廷燕乐盏制研究》，河南大学，硕士学位论文，2001 年。

③ 康瑞军《宋代宫廷音乐制度研究》，上海音乐学院，博士学位论文，2007 年，第 111—131 页。

④ 王菲菲《论南宋音乐文化的世俗化特征及其历史定位——以都城临安为个案的研究》，上海音乐学院，博士学位论文，2006 年，第 2—4 页。

⑤ ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录（外四种）》，第 304—305 页。

《都城纪胜》“瓦舍众伎”条中的影戏文献，与《梦粱录》中的“弄影戏”文献，内容颇有相似，可以推测，《梦粱录》与《都城纪胜》“弄影戏”文献，或有相同的文献来源，或是《梦粱录》对《都城纪胜》有所参照而撰写。

此外，《东京梦华录》卷七“驾幸临水殿观争标锡宴”中一段水傀儡的文献，细致描绘了水傀儡的表演过程。[①]《武林旧事》卷二“大小全棚傀儡”中记录了 70 种傀儡戏名称，《武林旧事》“天基圣节排当乐次”中亦记录了《踢架儿》、《群仙会》傀儡戏名。

以上几部文献中的傀儡和影戏之史料价值，在今人的研究成果中已体现：周贻白完成于 20 世纪 50 年代的《中国戏剧史长编》之“傀儡与影戏”节，其最有说服力的宋代文献，以此几部文献为主；[②]杨荫浏《中国古代音乐史稿》之“宋代戏曲艺术的成长”节，对傀儡、影戏的研究介绍都围绕这几部文献来展开。[③] 当代学人的专题研究中，如刘琳琳《宋代傀儡戏研究》，其对傀儡和影戏的研究中，在以文物和田野考察为手段外，宋代文献材料依然不外乎这几部。[④]

宋代其他笔记中也有傀儡和影戏文献的留存。《都城纪胜》中提及“肉傀儡”，但并无肉傀儡的形态描绘，只是在注中说明是“以小儿后生辈为之”，今人推测肉傀儡是由成人托举小孩来表演的，[⑤]朱彧《萍洲可谈》卷一“饶州神童殿试中第”可为“肉傀儡”的形态推测提供依据。

> 政和壬辰牓唱名，有饶州神童赴殿试中第，才十数岁，又侏儒，既释褐，卫士抱之，于幕上作傀儡戏，中贵人大笑。[⑥]

此外，庄绰《鸡肋编》记录傀儡戏的来源、性质；[⑦]顾文荐《负暄杂录》“傀儡子”条叙述战争中用傀儡作戏而制胜的故事；[⑧]张耒《明道杂志》中记录了影戏表演能感人至深的故事，富家孤子因酷爱影戏而分不清戏里戏外，群无赖利用他对影戏的

---

① ［宋］孟元老《东京梦华录》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 45 页。

② 周贻白《中国戏剧史长编》，上海书店出版社，2004 年。

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年，第 342—348 页。

④ 刘琳琳《宋代傀儡戏研究》，首都师范大学，博士学位论文，2007 年。

⑤ 侯莉《中国古代木偶戏史考述》，中国艺术研究院，硕士学位论文，2005 年，第 7 页。

⑥ ［宋］朱彧《萍洲可谈》，《宋元笔记小说大观》（二），上海古籍出版社，2001 年，第 2301 页。

⑦ ［宋］庄绰《鸡肋编》卷下：“窟礧子，亦云魁礧子，作偶人以嬉戏歌舞，本丧家乐也，汉末始用之于嘉会。齐后主高纬尤所好，高丽亦有之。”《宋元笔记小说大观》（四），第 4068 页。

⑧ ［宋］顾文荐《负暄杂录·傀儡子》：“傀儡子，起于汉祖平城之围，陈平造木偶人运机关舞埤间，阏氏望见谓是生人，虑冒顿必纳之，遂退军。史家但云秘计，鄙其策下耳。本朝王韶开熙河之役，亦舞以迓鼓，使诸羌出观，遂破羌军，此两得以为策也。”引自［明］陶宗仪纂《说郛》第四册卷一八，北京：中国书店，1986 年。

痴迷而侵占他的财产：

京师有富家子，少孤，专财，群无赖百方诱导之。而此子甚好看弄影戏，每弄至斩关圣，辄为之泣下，嘱弄者且缓之。一日，弄者曰："云长古猛将，今斩之，其鬼或能祟。请既斩而祭之。"此子闻甚喜。弄者乃求酒肉之费，此子出银器数十。至日斩罢，大陈饮食如祭者，群无赖聚享之，乃白此子："请遂散此器。"此子不敢逆，于是共分焉。①

此文献说明影戏在当时观众中已达到受普遍欢迎的程度，它为研究影戏在宋代的社会影响提供了资料，其中对"富家子"痴迷影戏的刻画也非常生动传神，这种活泼的文献是笔记所特有。

（二）史书中的傀儡和影戏文献

宋代常用史书《宋史》、《文献通考》、《玉海》、《宋会要辑稿》乐类文献中均无影戏的记载。傀儡文献的记录方式则与杂剧记录方式相似，如《宋史》提及宴会中用傀儡，《文献通考》记录云韶部傀儡的用人数量及高丽傀儡的乐调，《宋会要辑稿》提到"杂剧用傀儡"，但略于傀儡的形态记录。

《宋史》卷一一九"金国聘使见辞仪"：大率北使至阙……赴守岁夜筵，酒五行，用傀儡。②

《文献通考》卷一四六"俗部乐"：云韶部者，黄门乐也……傀儡八人。③

《文献通考》卷一四八"夷部乐"：高丽……傀儡并越调夷宾曲，李勣破高丽所进也。④

《宋会要辑稿·乐五》：云韶部者，黄门乐也……杂剧用傀儡，后不复补。⑤

宋代史书对杂剧、傀儡的记录仅只是确认它用于宫廷宴乐，而笔记中的杂剧、傀儡、影戏文献涉及到表演体制和内容、表演性质和效果、受欢迎的程度、制作材料、优秀表演者等，是今人研究宋代戏剧所倚重的根本文献来源。

---

① [宋]张耒《明道杂志》，《全宋笔记》第二编(7)，郑州：大象出版社，2006年，第20—21页。

② [元]脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999年，第1894页。

③ [元]马端临《文献通考》卷一四六"乐"，北京：中华书局影印，1986年，第1284页。

④ [元]马端临《文献通考》卷一四八"乐"，第1293页。

⑤ [清]徐松《宋会要辑稿》，北京：中华书局影印，1957年，第351页。

第二节　宋代笔记中歌唱艺术文献的史料价值

宋代诸宫调、唱赚、覆赚等歌唱形式和缠令、缠达音乐结构形式,在中国音乐发展史上具有重要意义,嘌唱、小唱、叫声、耍曲、番曲也是宋代都市兴盛的歌唱形式,这些文献多集中于笔记中。《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》、《东京梦华录》、《西湖老人繁胜录》,对这几类歌唱形式的演唱特点、演唱内容、首创艺人和演唱艺人均有一定程度记录。

《梦粱录》卷二〇“妓乐”和《都城纪胜》“瓦舍伎艺”,各有1700余字的篇幅叙述宋代各类兴盛音乐形式,其中对歌唱艺术记录较多。此两种笔记对嘌唱的记录各有侧重,对小唱、唱赚的记录,其文字表述大致相同,但又不尽相同。日本学者梅原郁指出,《梦粱录》中有部分内容摘录自《东京梦华录》与《都城纪胜》,有关城市地貌与建筑等部分的内容(即卷七至卷一八),有多处引用或摘录《咸淳临安志》。[①] 从这两部书的成书时间来看,《都城纪胜》成书于1235年,[②]《梦粱录》成书于1274年,[③]因此可以认同,《梦粱录》“妓乐”条目对《都城纪胜》有所参照和摘录。下表仅列《都城纪胜》中的相关文献。

表4－3　《都城纪胜》中的歌唱艺术文献一览表[④]

文献出处	名　称	表　演　记　录
都城纪胜·瓦舍众伎	诸宫调	本京师孔三传编撰,传奇、灵怪、八曲、说唱。
	小唱	谓执板唱慢曲、曲破,大率重起轻杀,故曰浅斟低唱,与四十大曲舞旋为一体,今瓦市中绝无。
	叫声	自京师起撰,因市井诸色歌吟卖物之声,采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子,次用四句就入者,谓之下影带。无影带者,名散叫。若不上鼓面,只敲盏者,谓之打拍。
	嘌唱	谓上鼓面唱令曲小词,驱驾虚声,纵弄宫调,与叫果子、唱耍曲儿为一体,本只街市,今宅院往往有之。
	唱赚	在京师日,有缠令、缠达:有引子、尾声为缠令;引子后只以两腔递且,循环间用者,为缠达。中兴后,张五牛大夫因听动鼓板中,又有四片太平令,或赚鼓板,遂撰为“赚”。赚者,误赚之义也,令人正堪美听,不觉已至尾声,是不宜为片序也……凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。

① [日]梅原郁《关于〈梦粱录〉及其作者吴自牧》,载《宋史研究论文集——国际宋史研讨会暨中国宋史研究会第九届年会编刊》,2000年,第438页。

② [宋]耐得翁《都城纪胜序》:“时宋端平乙未元日。”

③ [清]纪昀《钦定四库全书总目》:“末署甲戌岁中秋日。考甲戌为宋度宗咸淳十年。”北京:中华书局,1997年,第969页。

④ [宋]耐得翁《都城纪胜》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第84－87页。

一、唱赚与诸宫调文献

唱赚和诸宫调在中国音乐发展史上具有承前启后的重要地位，因此，笔记中的这些文献也倍受瞩目。与杂剧文献相比较，唱赚与诸宫调的笔记文献相对数量较少，但这些文献却以概念性文字对唱赚和诸宫调作了定位。

（一）唱赚

一般认为，《都城纪胜》“唱赚”条是对缠令、缠达的最早记录。缠令与缠达都是多曲连套的演唱方式，这种演唱方式不仅在“唱赚”中使用，也被宋代说唱音乐诸宫调吸收，在元代杂剧音乐中得到发展。郑振铎《宋金元诸宫调考》如是论述：“诸宫调的套数，结构频繁，而承袭之于北宋时代的唱赚的成法者尤多……唱赚的曲调组成法，有缠令、缠达二种。缠令最流行于诸宫调里……然若与元剧的套数较之，则元剧套数的组成法之出于诸宫调却是彰彰在人耳目间。”[①]缠令和缠达开中国曲牌体音乐的发展先河，杂剧、昆曲均由此一脉相承，而其最有学术性的早期论述，就在《都城纪胜》中。

关于缠令和缠达的渊源，王国维指出缠达与宋代歌舞“传踏”是同一物，“北宋之传踏，恒以一曲连续歌之……然亦有合若干首而咏一事者……缠达之音，与传踏同，其为一物无疑也。”[②]因此，今人多将唐代的转踏、宋代的队舞等视为缠令或缠达的渊源。也有人认为《诗经》中的叠句和重章是最早渊源。[③] 但宋代笔记《宋朝事实类苑》中对“缠”的解释，可为缠令缠达的渊源提供思路，也可由此窥见宋人“缠”之含义。

> 《宋朝事实类苑》卷二〇“审声”：诗之外，又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之，如曰“贺贺贺”，“何何何”之类，皆和声也。今管弦之中缠声亦其遗法也。[④]
>
> 《宋朝事实类苑》卷一九“歌舞”：近世乐府，为繁声不已，又加重叠，谓之缠声，促数尤甚，固不从容一唱三叹矣。太学诸生承胡先生之教，许鼓琴吹箫，及以方响代编磬，然所奏唯鹿鸣、采苹数章而已。诸生因缘为郑卫声，闻者疑

---

① 郑振铎《宋金元诸宫调考》，《郑振铎全集 · 中国文学研究》（下），石家庄：花山文艺出版社，1998 年，第 130 页。

② 王国维《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998 年，第 32—34 页。

③ 金建民《缠达体——一种源远流长的曲式》，载《音乐研究》1987 年第 3 期，第 83 页。

④ [宋]江少虞《宋朝事实类苑》，上海古籍出版社，1981 年，第 235 页。

之,或以相问,有戏之者曰:“此无他,直缠声鹿鸣采苹。”①

上“审声”条目中,指出“缠”由歌唱中的“和声”发展而来,由此文献来理解,“缠”应有重叠、附和之意。上“歌舞”条中所记的“缠声鹿鸣采萍”,说明“缠”即繁音促节,有重叠之意,这应是“缠”的早期含义。

（二）诸宫调

宋代笔记中的诸宫调文献虽然篇幅较小,却记录了三个很重要的问题:其一是对诸宫调的说唱音乐之性质有了明确定位,如《西湖老人繁胜录·瓦市》:“说唱诸宫调,高郎妇、黄淑卿。”②其二是明确记录了诸宫调的首创者,其三是概括了诸宫调的表演内容,如《都城纪胜·瓦舍众伎》:“诸宫调本京师孔三传编撰,传奇、灵怪、八曲、说唱。”诸宫调与孔三传之间的联系,《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”与王灼《碧鸡漫志》都有相关记载。③

宋代志怪笔记洪迈《夷坚志乙》卷六亦有诸宫调的记录:

予守会稽,有歌诸宫调女子洪惠英,正唱词次。④

《西湖老人繁胜录》、《东京梦华录》、《梦粱录》都罗列了京城各伎艺的出色艺人名单,相比之杂剧、唱赚、影戏等伎艺,这些笔记对诸宫调的艺人罗列最少。如《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”中,罗列的诸宫调艺人仅四人,可以推测,在南宋时期,诸宫调尚是一种对多数艺人而言具有一定难度的歌唱艺术。

二、嘌唱、小唱、叫声与耍令、番曲文献

（一）嘌唱

上表格中罗列了《梦粱录》、《都城纪胜》对“小唱”、“嘌唱”的定义,由此来看,嘌唱有鼓伴奏,曲调与叫卖调之类融为一体,早期流行于街市,是一种通俗、市井化的歌唱形式。不过嘌唱后来也逐渐为上流社会所接受,因此《都城纪胜》称它“今

① ［宋］江少虞《宋朝事实类苑》,上海古籍出版社,1981 年,第 233 页。

② ［宋］西湖老人《西湖老人繁胜录·瓦市》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 109 页。

③ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”:“孔三传、耍秀才,诸宫调。”《东京梦华录(外四种)》,第 32 页。［宋］王灼《碧鸡漫志》卷二:“泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。”上海古籍出版社,1958 年,第 61 页。

④ ［宋］洪迈《夷坚志·支志乙》卷六“合生诗词”,北京:中华书局,1981 年,第 841 页。

宅院往往有之”，宫廷中也出现过嘌唱的歌唱，如《武林旧事》卷七记录乾道三年三月初十日，天气甚好，皇帝与皇后太子及近臣游园，“回至清妍亭看荼蘼……有小舟数十只，供应杂艺、嘌唱、鼓板、蔬果。”[①]可见嘌唱也曾进入宫廷。

宋代其他笔记中亦有对嘌唱的记录。

> 《演繁露》卷九“嘌”：凡今世歌曲比歌《郑》、《卫》，又为淫靡，近又即旧声而加泛滟者，名曰嘌唱。嘌之读如瓢。《玉篇》嘌字读如飘。引《诗》曰：“匪车嘌兮。”言嘌无节度也。元不音嘌，《广韵》嘌，读如杓，疾吹也。亦不音嘌。[②]
>
> 《癸辛杂识别集下·银花》：何氏女……善小唱嘌唱，凡唱得五百余曲，又善双韵，弹得赚五六十套。[③]

《演繁露》中对嘌的读音、含义、演唱特征作了解释，指出嘌即“旧声而加泛滟者”，与上文中的“驱驾虚声”是同一个意思。

（二）小唱

小唱是一种与大曲相关的歌唱艺术，“谓执板唱慢曲、曲破……与四十大曲舞旋为一体，今瓦市中绝无”。“但唱令曲小词，须是声音软美，兴叫果子、唱耍令不犯腔一同也。”[④]由此来看，小唱的歌唱是歌者执板歌唱，要求声音婉转柔美，音调与大曲、曲破等可融为一体，与叫果子大不相同，应是一种文人化的歌唱形式，且其“瓦市中绝无”，不同于嘌唱的早期流行于街市，小唱是一种只在室内歌唱的形式。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”记录：“主张小唱：李师师、徐婆惜”，李师师是宋代一代名妓，与皇帝宋徽宗、名流周邦彦等均有交往，她是当时的小唱名角，因此可知，小唱定是较为典雅婉转、精致考究的歌唱形式。小唱还常用于宫廷宴乐盏制中，如《武林旧事》卷八“皇后归谒家庙”：“第一盏，觱栗起合小唱，《帘外花》。”

（三）叫声

叫声又称唱叫、歌叫、吟叫，即今人所称的叫卖调。《都城纪胜》中记其“因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。”今人熟知的宋代叫声是《叫果子》。《叫果子》在宋代确乎是非常为人所熟悉的，因此上文的“嘌唱”文献中也提到了这首曲调。实际上，叫声是宋代商贩常用的一种叫卖方式，“京师凡卖一物，必有声韵，

---

① ［宋］周密《武林旧事》卷七，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 423 页。

② ［宋］程大昌《演繁露》，北京：京华出版社，2000 年，第 355 页。

③ ［宋］周密《癸辛杂识》，《宋元笔记小说大观》（六），第 5871 页。

④ ［宋］吴自牧《梦粱录》卷二〇“妓乐”，《东京梦华录（外四种）》，第 303 页。

其吟哦俱不同,故市人采其声调,间于词章,以为戏乐也。今盛行于世又谓之吟叫也。"①《东京梦华录》又把这种歌唱称为"歌叫":"卖花者以马头竹篮铺排,歌叫之声,清奇可听。"②宋代其他笔记中也有叫声的记录。

> 《东坡志林》卷一"黎檬子":吾故人黎錞……为人质木迟缓,刘贡父戏之为"黎檬子",以谓指其德,不知果木中真有是也。一日联骑出,闻市人有唱是果鬻之者,大笑,几落马。③

宋代商贩不仅用叫声招揽生意,也用其他的音乐方式吸引顾客,器乐独奏和聘请乐妓也是常用的一种。

> 《梦粱录》卷一六"茶肆":向绍兴年间,卖梅花酒之肆,以鼓乐吹《梅花引》曲破卖之,用银盂杓盏子,亦如酒肆论一角二角。今之茶肆,列花架,安顿奇松异桧等物于其上,装饰店面,敲打响盏歌卖。④
>
> 《梦粱录》卷二〇"妓乐":自景定以来,诸酒库设法卖酒,官妓及私名妓女数内,拣择上中甲者……道得字真韵正,令人侧耳听之不厌。⑤

商业贸易活动中、以音乐为手段促进商业的繁荣,是宋代比较普遍的现象,不仅表现为小商贩的唱叫,也表现为酒肆的鼓板乐吹曲破,也表现在大型煮酒活动中的群乐妓参与,此在后文商业民俗音乐活动中将阐述。叫声由最初独立的唱叫歌曲、逐渐成为唱赚中的一部分、再在其后的发展过程中逐渐成为"货郎儿"说唱音乐,这一系列的变化说明,叫声在宋元音乐中有比较重要的地位。

（四）耍令

唱赚、嘌唱、小唱文献中提到:"凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。"⑥可知耍令是当时独立的歌唱形式。可以下此判断的依据很多,如《武林旧事》卷六"小经纪"条中,"耍令"与缠令、琴、阮弦同列其中。再以题

① [宋]高承《事物纪原》卷九,文渊阁《四库全书》本。

② [宋]孟元老《东京梦华录》卷七"驾回仪卫",《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,第51页。

③ [宋]苏轼《东坡志林》,北京:中华书局,2007年,第13页。

④ [宋]吴自牧《梦粱录》,《东京梦华录(外四种)》,第254页。

⑤ 同上,第303页。

⑥ [宋]耐得翁《都城纪胜》,《东京梦华录(外四种)》,第86页。

外小说为例,施耐庵《水浒传》中被宋江所杀的女子阎婆惜就“会唱诸般要令”。[①]

要令又叫要曲,但宋代文献中对此无明确的学术性定义,因此,今人对宋代要令知之甚少,但通过对文献的细致分析,还是能知道要令的大致情况。根据《都城纪胜》中相关文献及《梦粱录》中“但唱令曲小词,须是声音软美,兴叫果子、唱要令不犯腔一同也”的记载,可知要令与嘌唱一样,都是“令曲小词”的单曲歌唱形式,且要令还有着与嘌唱、叫声相类似的性质,因此它们三者可融为一体,尤其是要令与嘌唱有着相同的性质,唱嘌的人也能唱要令,“若唱嘌要令,今者如路岐人王双莲、吕大夫唱得音律端正耳。”[②]

《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”中记录了各杂艺的出色艺人姓名,要令与唱赚、小唱、诸宫调、杂剧一样名列其中,作者罗列了唱赚伎艺人 22 人,小唱伎艺人 9 人,嘌唱伎艺人 14 人,诸宫调 4 人,唱要令 19 人,因此可以推测,要令在当时是一种较盛行的歌唱艺术。

《梦粱录》卷一二“湖船”条叙述宋代杭州左江右湖上的各色船只,其中提到:“又有小脚船,专载贾客妓女、荒鼓板、烧香婆嫂、扑青器、唱要令缠曲,及投壶打弹百艺等船,多不呼而自来。”[③]《容斋随笔·四笔》卷一五“浑脱队”条目中评论唐代的泼寒胡戏,也提到了宋代的要曲要令,可推测出要曲要令的更多信息:

> 唐中宗时,清源尉吕元泰上书言时政曰:“比见坊邑相率为浑脱队,骏马胡服,名曰‘苏幕遮’,旗鼓相当,腾逐喧譟。以礼义之朝,法胡虏之俗,非先王之礼乐,而示则于四方。《书》曰:‘谋时寒若’。何必羸形体、欢衢路,鼓舞跳跃而索寒焉!”书闻不报。此盖并论泼寒胡之戏……近世风俗相尚,不以公私宴集,皆为要曲要舞,如《勃海乐》之类,殆犹此也。[④]

作者洪迈评论宋代的要曲如《勃海乐》之类,与唐代的泼寒胡戏相似,且宋代无论公私宴集都用。《勃海乐》又记为《渤海乐》,在宋代是一首较流行的乐曲,笔记文献中有这首乐曲的记载。

> 《梦粱录》卷二〇“妓乐”:或弹拨下四弦,独打方响,吹赚动鼓《渤海乐》

---

① ［明］施耐庵《水浒传》第十九回:“夫主阎公,有个女儿婆惜。他那阎公平昔是个好唱的人,自小教得他那女儿婆惜也会唱诸般要令。”

② ［宋］吴自牧《梦粱录》卷二〇“妓乐”,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 303 页。

③ ［宋］吴自牧《梦粱录》,《东京梦华录(外四种)》,第 224 页。

④ ［宋］洪迈《容斋随笔》,北京:中华书局,2005 年,第 815 页。

一拍子至十拍子。[①]

《都城纪胜》和《梦粱录》记录瓦舍和民间盛行的小乐器合奏，用鼓、板、笛、弦琴（有时有方响）演奏《渤海乐》一拍子至十拍子，可能用在赚的引子部分。

《渤海乐》是何种性质的音乐？《文献通考》卷一四八“夷部乐”有如下记载：

> 大辽：有八部。其渤海俗，每岁时聚会作乐，先命善歌舞者数辈前行，士女随之，更相唱和，回旋宛转，号曰踏鎚焉。宋太宗雍熙四年，帝以北戎侵轶，恶军中习蕃歌以杂华乐，诏诸道禁止之。[②]

渤海乐表演时有领队前行，其他人跟随，边唱和边回旋舞蹈，称“踏鎚”。渤海一带在北宋时由辽国契丹族统治，因此在宋代中朝人看来这是辽国的音乐，并将之归属于夷部乐之北狄乐。这种音乐随着辽与宋的交往及战争而传入中朝，并与中朝音乐相融合，北宋宋太宗时期曾下令禁止军队中演唱这种“蕃歌以杂华乐”的渤海乐。据学者研究，渤海乐是“渤海国具有自己民族（靺鞨族）特色的音乐，它是继承了古老的靺鞨音乐文化发展而来”，[③]靺鞨族是东北古老的少数民族之一，民族性格粗犷勇猛，其音乐必也是朴野的。随着金国地域的扩大，渤海乐所属地区后来归于金国统领，《金史》载，金国得宋之初，金世宗朝廷“有散乐，有渤海乐，有本国旧音”，[④]在《金史》记载中，渤海乐是一种同类于散乐及本国少数民族音乐的音乐。

南宋孝宗淳熙十二年三月，也曾下令禁止演奏渤海乐。

> 《宋史》卷三五“孝宗本纪”：三月……辛卯，禁习渤海乐。[⑤]

洪迈《容斋随笔·四笔》将渤海乐等同于唐代的泼寒胡戏是有道理的，因为泼寒胡戏作为一种从西域传来的散乐，在唐代历史上曾因其不雅而屡遭禁止，而渤海乐作为一种辽国乃至后来的金国音乐，是边唱边行边舞、粗犷朴野的夷部乐，在中朝统治者看来也是不雅的，且作为一种强权政治的音乐，宋代统治者“恶”之而禁之。而这种音乐，就是洪迈所说的“耍曲耍舞”。

---

① ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 302 页。

② ［元］马端临《文献通考》卷一四八“乐二一”，北京：中华书局影印，1986 年，第 1296 页。

③ 陶亚兵《渤海国音乐初探》，载《乐府新声》1986 年第 4 期，第 18 页。

④ ［元］脱脱《金史》卷三九“乐上”：“金初得宋……隶教坊者，则有铙歌鼓吹，天子行幸卤簿导引之乐也。有散乐。有渤海乐。有本国旧音，世宗尝写其意度为雅曲，史录其一，其俚者弗载云。”北京：中华书局，1999 年，第 577 页。

⑤ ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999 年，第 458 页。

通过对以上文献的综合考察,要曲要令是一种市井的、民间化的俚俗音乐,盛行于瓦舍勾栏的伎艺乐人歌唱当中,用于歌唱时可与嘌唱、叫果子等为一体,其中亦含有节奏明快、活泼朴野的外族音乐成分。

（五）番曲

唱赚文献中提到唱赚包括唱番曲。番曲是宋代的北方少数民族音乐,宋代将北方契丹、女真族称为“番”,如“番人”、“番妇”、[1]“番鼓子”,其音乐又称“番歌”、“番乐”[2]等,“番”在文献中又被写为“蕃”。两宋政治处于与辽、西夏、金的纠葛和战争当中,宋代城市呈开放式发展格局,多方面因素致使外族音乐传入中土,并在宋代都市中盛行。番曲不仅作为一种体裁被吸入赚中进行演唱,瓦舍中也有专唱番曲、舞番乐的伎艺人,甚而,番曲也传至士大夫阶层之间。

《独醒杂志》卷五“宣和间京师人多歌蕃曲”:先君尝言,宣和间客京师,时街巷鄙人多歌蕃曲,名曰《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》等,其言至俚,一时士大夫亦皆歌之……当时招致降人杂处都城,初与女真使命往来所致耳。[3]

《西湖老人繁胜录·瓦市》:舞番乐,张遇喜。[4]

曾敏行《独醒杂志》对番曲之事记录甚详:文中记录的歌唱番曲《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》与《武林旧事》中多处记录名为“四国朝”、“六国朝”、“诸国朝”的舞队[5]必同为一源。《蓬蓬花》是一首节奏明快的女真歌曲,宋代江万里《宣政杂录》“词谶”有记录:“宣和初,收复燕山以归于朝,金民来居京师。其俗有‘臻蓬蓬歌’,每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞,人无不喜闻其声而效之者。”[6]

如同渤海乐被两宋朝廷禁止一样,番乐也曾被朝廷禁止。宋徽宗政和年间,这种禁止令推行甚广,但收效甚微。

---

① ［宋］佚名《徽钦北徙录》:“前吹笛者为一老番妇……是夕,宿树林下,月色微明,闻番人吹羌笛声。”上海:国民书店,民国三十年,第 81 页。

② ［宋］叶隆礼《辽志·岁时杂记》“正旦”:“当夜动番乐,饮宴。”《说郛》第十一册卷八六,北京:中国书店,1986 年。

③ ［宋］曾敏行《独醒杂志》,《宋元笔记小说大观》(三),上海古籍出版社,2001 年,第 3246 页。

④ ［宋］西湖老人《西湖老人繁胜录》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,第 109 页。

⑤ ［宋］周密《武林旧事》卷二“元夕”:“至节后,渐有大队如四国朝、傀儡、杵歌之类。”《武林旧事》卷二“舞队”:“六国朝、四国朝。”《东京梦华录(外四种)》,第 343、346 页。

⑥ ［宋］江万里《宣政杂录》,引自［明］陶宗仪纂《说郛》第五册卷二六。

《能改斋漫录》卷一"禁蕃曲毡笠"：崇宁大观以来，内外街市鼓笛拍板，名曰"打断"。至政和初，有旨立赏钱百五千；若用鼓板改作蕃曲子，并著北服之类，并禁止支赏。其后民间不废鼓板之戏，第改名"太平鼓"。①

朝廷为禁止番乐还颇费了些周折，"禁蕃曲毡笠"条记录朝廷出赏钱来禁止番曲番服，但街市鼓笛拍板之乐并不能被禁止，民间将之改名为"太平鼓"而继续享用。

关于番曲在中土的流传情况，《文献通考》摘引了一段陈旸《乐书》的文献，对此事记录较详。

《文献通考》卷一四八"夷部乐"：臣观契丹视他戎狄最为强桀，然所用声曲，皆窃取中国之伎，但不能和阐婉谐，弹丝擫管，趋于成音而已。耻其本俗所玩，禁止不传，而中国第其蕃歌与舞。其制：小横笛一，拍鼓一，拍板一，歌者一二人和之，其声喽离促迫，舞者假面，为胡人衣服，皆效之，军中多尚此伎。太宗雍熙中，恶其乱华乐也，诏天下禁止焉，可谓甚盛之举矣。然今天下部落，效为此伎者甚众。非特无知之民为之，往往士大夫之家亦喜为之。诚推太宗禁止之制，凡朝廷作夷乐，特施于国门之外，以乐蕃使可也。苟用之燕飨，非所以示天下移风俗之意也。②

这里的番乐即指契丹族音乐，它记录了契丹与汉族之间音乐互传的事实：当时的契丹人学中国音乐，但不能"和阐婉谐"，只是"趋于成音"而已，而中国人也学习番歌与番舞，太宗恶番乐乱华乐而禁之，但无论百姓家还是士大夫之家都"喜为之"。这段文献中还记录了番乐之制，即"小横笛一，拍鼓一，拍板一，歌者一二人和之"，从这段文献来看，这里所记录的番乐之制就是《能改斋漫录》中所说的"鼓笛拍板名曰打断"，老百姓因喜爱这种音乐形式采取曲线抵抗策略，将之命名为"太平鼓"。

从《文献通考》中的记录来看，当时的番乐甚至还传入了宫廷，只是不常置。

《文献通考》卷一四六"俗部乐"：钧容直者，军乐也……复有刀抢牌蕃歌等，不常置。③

宋徽宗时期曾多次下令禁乐：

---

① ［宋］吴曾《能改斋漫录》(上)，上海：中华书局，1960 年，第 16 页。

② ［宋］马端临：《文献通考》，北京：中华书局影印，1986 年，第 1293 页。

③ 同上，第 1284 页。

《能改斋漫录》卷一三"禁淫哇声":政和三年六月,尚书省言:"今来已降新乐。其旧来淫哇之声,如打断、哨笛、砑鼓、十般舞之类,悉行禁止。"①

以上这条文献在《宋史・乐志》、《文献通考・乐三》中均有记录。文中"今来已降新乐",即宋徽宗在崇宁直至政和年间制作的宫廷礼乐《大晟乐》,当时朝廷参与大晟乐制作的官员很多,宋徽宗积极领导并撰写了《大晟乐记》。这项礼乐制作工程在政和三年基本结束,并全面施用。宋徽宗在政和三年五月御崇政殿亲按乐,并令尚书省立法,乐谱、乐器音高及外形等均按《大晟乐》的规定制作和使用,"旧来淫哇之声,如打断、哨笛、砑鼓、十般舞、小鼓腔、小笛之类与其曲名,悉行禁止,违者与听者悉坐罪。"②宋徽宗作大晟乐,一方面由于"大乐之制讹缪残阙,太常乐器弊坏,琴瑟制度参差不同,箫笛之属乐工自备,每大合乐,声韵淆杂",③为了体现新皇帝的新气象,"今追千载而成一代之制",另一方面,也源于地方礼乐中"用郑、卫之音,杂以俳优之戏,非所以示多士。"宋徽宗期望能以此举对盛行的俗乐造成冲击,这也是他制作新乐的目的之一,因此,借颁布新乐之机,宋徽宗要禁旧乐,尤其是番曲及"打断"是他要禁的音乐之首选。而朝廷屡禁番乐,也恰恰说明了番乐倍受欢迎的事实。

由上文可知,番曲是对女真、契丹两族音乐的概称。确乎如《都城纪胜》中"凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也"所暗示的,番曲在宋代是一种独立的音乐表现体裁:可以歌——所以入赚,可以舞——所以有瓦舍之"舞蕃乐张遇喜",可以奏——所以有"打断"、"太平鼓",受欢迎——所以有宋太宗、徽宗、孝宗之禁令,却屡禁不止。

对于番曲的记录,《文献通考》与宋代笔记的记录相得益彰,相互补充:两者都明确记录了番曲之受人喜爱、受朝廷禁止的事实,《文献通考》记录了其乐制,笔记记录其制在中朝的名称。笔记中记录的番曲歌曲名称及流传原因等文献,对于进一步研究宋代各民族之间的音乐交流、研究宋代市民音乐的繁荣程度等,都有较高的史料价值。

(六)《乐府指迷》中的歌唱艺术信息

宋代沈义父《乐府指迷》是一部论作词法的笔记,作者推崇词作应清真含蓄,因此将唱赚等宋代新兴歌唱之词作为反对的标本,但这些文字却间接保留了唱赚、嘌唱的风格信息。

---

① ［宋］吴曾:《能改斋漫录》(下),上海古籍出版社,1979 年,第 383 页。

② ［元］脱脱《宋史》卷一二九"乐四"。

③ ［元］脱脱《宋史》卷一二八"乐三"。

《乐府指迷·论词四标准》:词之作难于诗……下字欲其雅,不雅则近乎缠令之体。

《乐府指迷·语句须用代字》:炼句下语,最是紧要,如说桃,不可直说破桃,须用“红雨”……往往浅学俗流,多不晓此妙用,指为不分晓,乃欲直捷说破,却是赚人与耍曲矣。

《乐府指迷·可歌之词》:前辈好词甚多,往往不协律腔,所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词,多是教坊乐工及市井做赚人所作,只缘音律不差,故多唱之。

《乐府指迷·腔以古雅为主》:古曲谱多有异同,至一腔有两三字多少者,或句法长短不等者,盖被教师改换。亦有嘌唱一家,多添了字。吾辈只当以古雅为主,如有嘌唱之腔,不必作。①

文中主张作词应“雅”、语句应用代词,“不可直说破”,否则便近似缠令、赚、耍曲,其意即缠令及“赚人与耍曲”都是不雅、太过直白的,因此在作者看来是作词的大忌,但实际上“不雅”和“直说”,正是这种新兴市民音乐自然、质朴、活泼之风格所在。“可歌之词”条,间接指出了市井唱赚词法是协于音律的,因此流传甚广。“腔以古雅为主”条,指出嘌唱作词常“多添了字”,是作者反对的,这也正是嘌唱做法非常自由灵活的特点,如《都城纪胜·瓦舍众伎》所载:“嘌唱,谓上鼓面唱令曲小词,驱驾虚声,纵弄宫调,与叫果子、唱耍曲儿为一体,本只街市,今宅院往往有之。”嘌唱在演唱时可以在节奏上“驱驾虚声”,音调上“纵弄宫调”,歌词曲调都可与叫卖调相结合,作词当然也灵活而不受限制,可以“多添了字”,是一种自由质朴的歌唱艺术。

三、史书中的相关记载

上文阐述了唱赚、诸宫调、嘌唱、小唱、叫声、耍令、番曲几类宋代新兴歌唱形式在笔记中的文献记录情况,尤其对耍令和番曲这两类较少受到关注的音乐形式进行了细致的文献分析。以上只有番曲和耍曲之“渤海乐”在《文献通考》中有详尽的记录,其余文献全部来自宋代笔记。也就是说,这几类歌唱艺术未见于史书乐类文献的记载。

此外,“诸宫调”一词在《宋史·乐志》、《文献通考·乐》、《玉海·乐》、《宋会要辑稿·乐四》几部史书中能见到,但史书中的“诸宫调”一词是指“各个宫调”的

① [宋]沈义父著、蔡嵩云笺释《乐府指迷笺释》,北京:人民文学出版社,1998年,第43、61、69、80页。

意思，而非说唱形式。

《宋史》卷一四二“乐一七”：政和间，诏以大晟雅乐施于燕飨，御殿按试，补徵、角二调，播之教坊，颁之天下。然当时乐府奏言：乐之诸宫调多不正，皆俚俗所传。①

《玉海》卷一一〇“景德巢笙和笙”：旧制，巢笙、和笙每变宫之际，必换义管，然难于遽易。三年六月，乐工单仲辛遂改为一定之制，不复旋易，与诸宫调皆协。②

通过以上分析可知，《武林旧事》、《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《西湖老人繁胜录》几部笔记集中保留了宋代新兴音乐如诸宫调、唱赚、嘌唱、小唱、耍令、番曲等文献，其他笔记记录作为辅助文献深化了今人对这些歌唱形式的了解。这些音乐形式在中国音乐发展史上具有重要意义，除“番曲”见于史书记录之外，其他几种在常用的宋代史书乐类文献中未见记录，因此，就新兴音乐形式而言，笔记文献的史料价值远胜于史书。

第三节　宋代笔记中歌舞音乐文献的史料价值

一、歌舞音乐文献

（一）笔记中的歌舞音乐文献

1. 传统歌舞

一般认为，宋代是新兴市民音乐繁荣、汉唐以来的传统歌舞音乐逐步走向衰落的时期。但实际上，宋代笔记中仍保存有较丰富的歌舞文献，这些文献的留存使人相信，宋代是一个“舞蹈中戏剧性因素增强”③的时期，同时，唐代以来的歌舞依然在宫廷和文人家乐中存在。

《武林旧事》、《东京梦华录》记录宋代教坊十四部中有“舞旋色”，在宴会过程中有“对舞”等，如《武林旧事》卷七：“教坊大使申正德进新制《万岁兴龙曲》乐破对舞。……第七盏，小刘婉容进自制《十色菊》、《千秋岁》曲破，内人琼琼、柔柔对

---

① ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999 年，第 2237 页。

② ［宋］王应麟《玉海》第三册，扬州：广陵书社影印，2003 年，第 2032 页。

③ 王克芬《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，2003 年，第 253 页。

舞……教坊都管王喜等进新制《会庆万年》薄媚曲破对舞。”①《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”条，记录九盏宴乐的过程，其中就有教坊大使雷中庆舞旋及“舞末”的描绘。

> 第一盏御酒……众乐齐举，独闻歌者之声……百官酒，三台舞旋，多是雷中庆。其余乐人舞者，诨裹宽衫，唯中庆有官，故展裹。舞曲破攧前一遍。舞者入场，至歇拍，续一人入场，对舞数拍。前舞者退，独后舞者终其曲，谓之“舞末”。②

从宴乐中的歌舞个体来看，上文中的曲破舞蹈、对舞、舞末都是独立的舞蹈。

宋代其他笔记中的资料也证实，传统歌舞在宫廷和文人当中依然盛行：《癸辛杂识》记录的舞谱，简录了南宋宫廷的舞蹈动作和姿态、队形 63 种；《负暄杂录》“傀儡子”记健舞、软舞、字舞几类舞蹈类型、动作及舞曲；《墨庄漫录》卷三记家妓舞《梁州》；《齐东野语》卷一六“菊花新曲破”记宫廷乐妓菊部头善舞《梁州》；《石林燕语》卷四记寇准喜观 24 人《柘枝舞》；③《齐东野语》卷四“字舞”记州郡乐妓舞“字舞”；《武林旧事》卷一“圣节”记宫廷宴乐舞《六么》；《癸辛杂识》别集“朔斋小姬”记朔斋有家妓善舞《扑蝴蝶》。

这些文献记录的许多舞曲和舞蹈动作是唐代就已盛行的舞曲和动作，由于过去一段时期，笔记中的一些歌舞文献材料并未为人所知，因而人们相信宋代是传统歌舞衰落的时期，此乃误解。《梁州》、《柘枝》、《六么》、“字舞”均是唐代以来盛行的歌舞，“舞蛮牌”、“舞三台”则流传历史更加久远。这些歌舞都表演于宫廷和官吏文人间。这些文献说明，在宋代相当长的一段时期内，汉唐以来的传统歌舞仍在宋人生活中处于重要地位。

南宋史浩《鄮峰真隐漫录》中有两卷“大曲”卷，其中的材料则证明：宋代歌舞具有较强的情节性和戏剧性因素。

《鄮峰真隐漫录》卷四五和卷四六中，记录了一首大曲的歌词和六首歌舞的表演程序、念诵词、歌词和舞蹈地位调度等。大曲《采莲》由延遍、攧遍、入破、衮遍、实催、衮遍、歇拍、煞衮几部分组成，各段均有歌词，是研究宋代大曲结构的材料。六首歌舞分别为《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《剑舞》和《渔父舞》，作者史浩详细记录了这六首歌舞的表演过程。如《采莲舞》，其中包括歌、舞、器乐演

---

① ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 424—425 页。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》，《东京梦华录（外四种）》，第 59 页。

③ ［宋］叶梦得《石林燕语》，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001 年，第 2510 页。

奏、念几个部分,作者叙述之详达1500字。

> 五人一字对厅立,竹竿子勾念:(词略)
>
> 勾念了,后行吹《双头莲令》,舞上分作五方,竿子又勾念:(词略)
>
> 勾念了,后行吹《采莲令》,舞转作一直了,众唱《采莲令》:(词略)
>
> 唱了,后打吹,分作五方,竹竿子勾念:(词略)
>
> ……
>
> 念了,后行吹《采莲曲破》,五人众舞到入破,先两人舞出,舞到裀上住,当立处讫,又二人舞,又住,当立处,然后花心舞彻。
>
> ……
>
> 念了,后行吹《渔家傲》,花心舞上,折花了,唱《渔家傲》:(词略)
>
> 唱了,后打吹《渔家傲》,五人舞换座,当花心立人念诗:(词略)
>
> ……
>
> 念了,后众唱《画堂春》:(词略)
>
> 唱了,后行吹《画堂春》,众舞,舞了,众又唱《河传》:(词略)
>
> 唱了,后行吹《河传》,众舞,舞了,竹竿子念遣队:"浣沙一曲媚江城,雅合凫鸥醉太平。楚泽清秋余白浪,芳枝今已属飞琼。歌舞既阑,相将好去。"
>
> 念了,后行吹《双头莲令》,五人舞,转作一行对厅,杖鼓,出场。①

这段歌舞中,有舞者五人,其中主舞者为"花心",舞者兼歌唱,有时也念诗;竹竿子勾队、遣队、念,在歌舞中处于领导和过渡连接的地位;有伴奏乐队"后行",歌、念、舞时均有伴奏。这段歌舞中用到的乐曲有《采莲令》、《渔家傲》、《画堂春》、《河传》四首,舞蹈动作和队形变化包括:五人一字对厅立→舞上分作五方→舞转作一直了→分作五方→众舞到入破,先两人舞出,舞到裀上住,当立处讫,又二人舞,又住,当立处,然后花心舞彻;在《渔家傲》的伴奏中,"花心舞,折花,唱《渔家傲》"与"无人换舞座,花心念"相间重复了五次;最后在舞唱《画堂春》、《河传》后,由竹竿子遣队,五人"转作一行对厅",在杖鼓声中出场。这段歌舞中,花心与竹竿子的唱念对答中有情节和人物身份,是戏剧性的典型表现。

《鄮峰真隐漫录》中的其他五首歌舞除《柘枝舞》因阙而简略外,余四首歌舞均有如此详细的描绘,其文献之珍贵性自不待言。

2. 队舞

队舞是宋代笔记音乐文献中比较醒目的一部分,也是宋代宫廷和都市间尤其

---

① [宋]史浩《鄮峰真隐漫录》,文渊阁《四库全书》第1141册,台湾商务印书馆,1986年,第870—877页。

盛行的舞蹈形式。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”记:“每遇内宴前一月,教坊内勾集弟子小儿,习队舞。”卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”记:“第五盏御酒……参军色执竹竿子作语,勾小儿队舞。”①《都城纪胜》“瓦舍众伎”记:“传学教坊十三部……以次又有小儿队,并女童采莲队。”说明队舞在宫廷教坊乐中使用频繁。

《梦粱录》、《武林旧事》均有较多文字记录当时的都市舞队。从这些文献来看,队舞主要用于元宵及庙会等百姓聚众的场合,有欢腾的节日气氛。各舞队以“社”为单位,舞队种目非常繁多。

> 《梦粱录》卷一“元宵”:姑以舞队言之,如清音、遏云、棹刀、鲍老、胡女、刘衮、乔三教、乔迎酒、乔亲事、焦锤架儿、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、神鬼、十斋郎各社,不下数十。更有乔宅眷、浑龙船、踢灯、鲍老、驼象社。②

《武林旧事》卷二在“舞队”条目中,罗列了70种大小傀儡名,并在其后补充:

> 其品甚夥,不可悉数……如傀儡、杵歌、竹马之类,多至十余队。十二、十三两日,国忌禁乐,则有装宅眷笼灯,前引珠翠,盛饰少年尾其后,诃殿而来,卒然遇之,不辨真伪。及为乔经纪人,如卖蜂糖饼、小八块风子,卖字本,虔婆卖旗儿之类,以资一笑者尤多也。③

从这些舞队的名称来看,它们都是纯粹的民间舞队种类,如旱划船、竹马、龙船等,至今仍是民间百姓喜闻乐见的队舞。许多队舞含有戏剧性因素,如乔宅眷、乔经纪人、乔迎酒、乔亲事等,从名称上就可知它们含有滑稽成分、有浓厚的百姓生活气息。如乔宅眷又称“装宅眷”,由男性扮装成丰姿卓约的女人,笼灯前行,后有盛装少年跟随,真假难辨;乔经纪人就是假扮成小商贩卖“蜂糖饼”之类,以博众人一笑。“诸国朝”或“四国朝”、“六国朝”舞队与表现少数民族音乐习俗有关。《独醒杂志》记录“《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》”是京师街巷鄙人和士大夫都喜欢的女真族歌曲,同名舞队的盛行定与此歌的流传有关。④

民间舞队以表现活泼世俗的民间生活为特点,因此,宋代吴处厚《青箱杂记》

---

① [宋]孟元老《东京梦华录》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第32、60页。

② [宋]吴自牧《梦粱录》,《东京梦华录(外四种)》,第125页。

③ [宋]周密《武林旧事》,《东京梦华录(外四种)》,第347页。

④ 《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”中有“诸国朝”字,各文本中都将此字作为人名列于杂剧伎艺人当中,但笔者疑此“诸国朝”当是“诸色伎艺人”中的独立一项,其后30个人名均为“诸国朝”队舞伎艺人。

卷五如是说:“今世乐艺,亦有两般格调:若朝庙供应,则忌粗野嘲哳;至于村歌社舞,则又喜焉。”①这句话高度概括了宫廷与都市舞队的完全不同风格,粗野嘲哳是村歌社舞的突出特征。

（二）史书中的歌舞音乐文献

1. 传统歌舞

《宋史·乐志》、《文献通考·乐》、《宋会要辑稿·乐》中都有宋代宫廷舞蹈的文献,但这些文献都内容一致:其一是乐悬中的文、武舞,其二是各先皇庙乐舞名,以上两种都是自周代以来,朝朝代代因袭、虽略改舞容而特征和性质不变的仪式乐舞。

这几部史书也都记录了一批大曲和曲破的乐曲名称,这些大曲和曲破都是歌舞音乐或含有歌舞音乐成分,但其如何歌、如何舞,史书中则未见记录,因此,《鄮峰真隐漫录》中六首歌舞过程叙述、《癸辛杂识》中的舞谱、其他笔记中记录的对舞、舞旋、舞末、字舞等,一方面弥补了史书无歌舞情态记录的缺憾,一方面也展示了宫廷及贵族文人当中歌舞音乐依然盛行的事实。

2. 队舞

宋代史书中存有一批宫廷队舞文献。《文献通考·乐》、《宋史·乐志》、《宋会要辑稿·乐》均记录了宋代队舞的十种小儿队,及十种女弟子队,如小儿队:“一曰柘枝队”,“二曰剑器队”,“三曰婆罗门队”,“四曰醉胡腾队”,“五曰诨臣万岁乐队”等十种,女弟子队包括“菩萨蛮队”、“感化乐队”、“抛球乐队”、“拂霓裳队”、“采莲队”等十种,并记录了各个舞队的服饰,如:“小儿队凡七十二人:一曰柘枝队,衣五色绣罗宽袍,戴胡帽,系银带;二曰剑器队,衣五色绣罗襦,裹交脚幞头,红罗绣抹额,带器仗。”②

显然,史书中的这些文献是认识和把握宋代宫廷队舞的可贵资料,从舞队的名称和服饰也可知,这些队舞经过精心修饰和艺术加工,彰显了宋代宫廷和上层社会特有的“雅”文化特质,同时,《柘枝》、《剑器》、《婆罗门》、《醉胡腾》、《菩萨蛮》、《君臣万岁》等均是唐代歌舞,从这批队舞名称中能得知宋代宫廷对唐代歌舞音乐文化的继承。若将之与笔记中的都市民间队舞文献相对照,如《武林旧事》“舞队”条目中记录的“扑旗”、“抱锣装鬼”、“狮豹蛮牌”、“耍和尚”、“打娇惜”、“乔亲事”

---

① ［宋］吴处厚《青箱杂记》,《宋元笔记小说大观》(二),上海古籍出版社,2001 年,第 1658 页。

② ［元］脱脱《宋史》卷一四二“乐一七”,北京:中华书局,1999 年,第 2240 页。［清］徐松《宋会要辑稿》,北京:中华书局影印,1957 年,第 347 页。

等,《青箱杂记》中所说的“朝庙供应”和“村歌社舞”的“两般格调”便凸显了出来,宫廷音乐文化和市井音乐文化的不同特征由此体现。然而更重要的是,史书中保存的宫廷队舞文献和笔记中保存的民间队舞文献完美体现了两种文献能互补的特征,两者结合能使宋代队舞完整再现。

二、笔记中的曲破文献及史书相关记载

曲破本是唐代歌舞大曲的一个结构部分,与热烈的舞蹈相伴随。按王灼《碧鸡漫志》卷三:“凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮,使成一曲,谓之大遍。”根据白居易《霓裳羽衣舞歌》自注来理解,“破”是歌舞音乐的繁音促节部分。① 王巩《随手杂录》记录,宋代仁宗皇帝曾对曲破有如下理解:“自排徧以前,音声不相侵乱,乐之正也,自破之后,始侵乱矣,至此郑、卫也。”②正因为曲破具有的节奏快、旋律变化丰富的“郑卫之音”特征,至宋代,曲破成为一种独立的体裁并被广泛使用。

> 《文献通考》卷一四六“俗部乐”:诏罢钧容旧十六调,取教坊十七调隶习之,虽间有损益,然其大曲、曲破并急慢诸曲与教坊颇同矣。③
>
> 《都城纪胜·瓦舍众伎》:凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。④

这段时期,曲破与大曲、急慢曲、嘌唱等并立成为独立的体裁。《玉海》卷一〇六“太宗亲制乐曲”中亦记录了“太宗天纵多能,洞晓音律”,并亲制“曲破二十九”,⑤《宋史·乐志》与《宋会要辑稿·乐五》都详列了曲破的这29首曲名。

尽管史书对曲破之乐曲名称记录较详,但曲破的具体使用情况,还是只能借助笔记文献方能进一步明了。以下是宋代笔记中有代表性的曲破文献:

> 《都城纪胜·瓦舍众伎》:杂剧中……其吹曲破断送者,谓之把色。⑥
>
> 《都城纪胜·瓦舍众伎》:唱叫小唱,谓执板唱慢曲、曲破,大率重起轻杀,

---

① [唐]白居易《霓裳羽衣歌(和微之)》:“繁音急节十二遍,跳珠撼玉何铿铮。”自注:“霓裳破凡十二遍而终。”引自《全唐诗中的乐舞资料》,北京:人民音乐出版社,1958年,第170页。

② [宋]王巩《随手杂录》,《全宋笔记》第二编(6),郑州:大象出版社,2006年,第63页。

③ [宋]马端临《文献通考》,北京:中华书局影印,1986年,第1285页。

④ [宋]耐得翁《都城纪胜》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第86页。

⑤ [宋]王应麟《玉海》第三册,扬州:广陵书社影印,2003年,第1951页。

⑥ [宋]耐得翁《都城纪胜》,《东京梦华录(外四种)》,第85页。

故曰浅斟低唱,与四十大曲舞旋为一体,今瓦市中绝无。

《谈苑》卷三:永叔自琅琊山幽谷亭醉归,妓扶步行,前引以乐,彬自亭下舞一曲破。①

《东京梦华录》卷一〇"郊毕驾回":教坊在外壝东西排列,钧容直先奏乐,一甲士舞一曲破讫,教坊进口号,乐作,诸军队伍鼓吹。②

《武林旧事》卷一"恭谢":乐动《满路花》,至殿门起《寿同天》曲破,舞毕退。

《武林旧事》卷八"皇后归谒家庙":第一盏……合,《喜庆》曲破,对舞。

《武林旧事》卷七:教坊大使申正德进新制《万岁兴龙曲》乐破对舞……小刘婉容进自制《十色菊》、《千秋岁》曲破,内人琼琼、柔柔对舞……教坊都管王喜等进新制《会庆万年》薄媚曲破对舞……都管使臣刘景长供进新制《泛兰舟》曲破,吴兴佑舞。③

《梦粱录》卷五"驾宿明堂斋殿行禋祀礼":还大次,更服登辇……一甲士舞礼成曲破讫,伶人进口号,乐复作,丽正门外诸军鼓吹俱作,声振天地。

《梦粱录》卷三"宰执亲王南班百官入内上寿赐宴":百官酒,三台舞旋,多是诨裹宽衫,舞曲破颠。

《梦粱录》卷一六"茶肆":向绍兴年间,卖梅花酒之肆,以鼓乐吹《梅花引》曲破卖之。④

综合以上文献可知,曲破作为一种独立的音乐体裁,可用于多种音乐形式和场合:

① 作为舞蹈音乐时,可用于对舞、也可用于独舞。

② 用于器乐合奏、也可用于独奏。

③ 以舞蹈或器乐的形式用于宴乐盏制中,也以器乐或甲士独舞的形式用于皇帝大驾的行进队伍中。

④ 杂剧末尾的断送音乐,常用器乐演奏曲破,称为"把色"。

⑤ 曲破与慢曲同用于小唱中,是一种较为高雅的歌唱伎艺,而不同于"嘌唱"之"与叫果子为一体"的通俗歌唱伎艺。

---

① [宋]孔平仲《谈苑》,《全宋笔记》第二编(5),郑州,大象出版社,2006年,第319页。

② [宋]孟元老《东京梦华录》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第67页。

③ [宋]周密《武林旧事》,《东京梦华录(外四种)》,第326页,第439、424页。

④ [宋]吴自牧《梦粱录》,《东京梦华录(外四种)》,第159、138、254页。

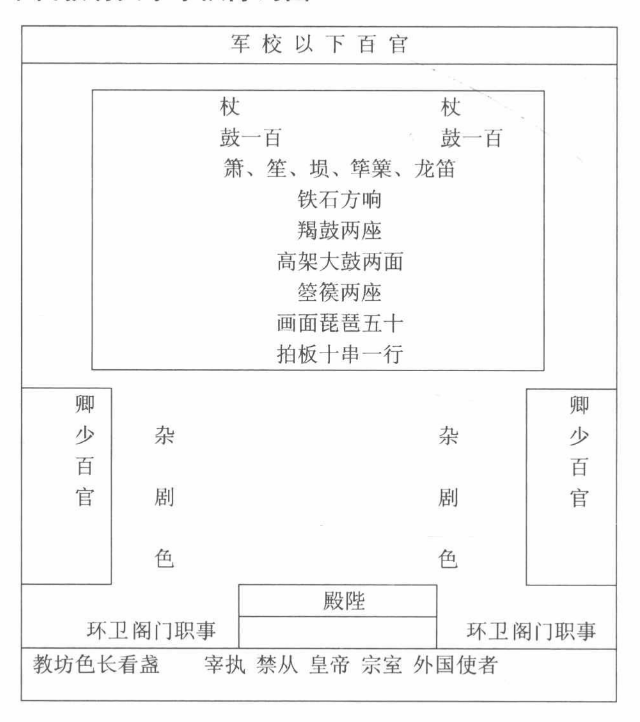
第四节　宋代笔记中器乐文献的史料价值

一、笔记中的器乐演奏形式文献

（一）教坊大乐

宋代宫廷宴乐中有规模较大的音乐盏制，皇帝与群僚在音乐送酒中完成整个宴乐过程。宴乐盏制是宋代宫廷音乐生活中非常重要的一部分，因此，《宋史·乐志》、《辽史·乐志》、《文献通考·乐》、《宋会要辑稿·乐》、《武林旧事》、《东京梦华录》、《梦粱录》中都有相当的文字记录，但是，《武林旧事》等笔记比《文献通考》等史书记录更详细明确。据这些文献来看，宋代宫廷宴乐乐队就是笔记中所陈述的教坊十三部或十四部。《武林旧事》中罗列的"乾淳教坊乐部"名单，实际就是整个乐队人员构成的具体体现。乐队在殿庭中如何陈列？根据《东京梦华录》卷九"宰执亲王宗室百官入内上寿"、《梦粱录》卷三"宰执亲王南班百官入内上寿赐宴"中的描绘，列示意图如下。（见图 4－1）

图 4－1　宋代教坊大乐乐队陈列图



宴乐中，皇帝与宰执、侍从、亲王、武臣、外国使者等坐于殿上，卿少百官、监郎丞以下坐于两廊，军校及其以下百官坐于山楼后，御带环卫、阁门职事等官立于殿

陛之下。教坊色长二人立在殿上栏杆边,看盏斟御酒。乐队列于大殿山楼的彩棚中,拍板位于乐队的首位,铁石方响列于中部,杖鼓队列于尾部。其中拍板十串、画面琵琶五十面、二十五弦箜篌两座、高架画花地金龙大鼓两面,羯鼓两座置于小桌上,彩画架子明金铁石方响一座,箫、笙、埙、觱篥、龙笛列于方响后,数量不明,最后是杖鼓两百面,两边对列。演奏时,杖鼓与羯鼓应和。杂剧色自殿陛对立,直至乐棚,每当舞者入场时,杂剧色即叉手、耸左右肩、动足应拍,称"挪曲子"。

这是宋代除仪式乐悬、卤簿鼓吹之外的规模最大的乐队,早期隶属教坊,后属教乐所,笔记中将之称为"大乐"。

(二) 小排当

宋代将部色齐全的乐队称为"排当"。大乐也可称为"排当",如周密《武林旧事》中,将皇帝祝寿乐队称为"天基圣节排当乐次",这当中,十三部色齐全,分别承担演奏或表演任务为宴饮送酒。

宋代亲王宗室家庭,因富裕豪奢,也拥有部色齐全的乐队,各部色有部头,称为"小排当"。此事在《齐东野语》卷一七有记述:

> 赵元父祖母齐安郡夫人徐氏,幼随其母入吴郡王家,又及入平原郡王家,尝谈两家侈盛之事,历历可听。其后翠堂七楹,全以石青为饰,故得名。专为诸姬教习声伎之所,一时伶官乐师,皆梨园国工也。吹、弹、舞、拍,各有总之者,号为部头。每遇节序生辰,则旬日外依月律按试,名曰"小排当",虽中禁教坊所无也。只笙一部,已是二十余人。①

(三) 鼓板

鼓板是宋代非常盛行的器乐形式,又名"太平鼓"、"打断"。这两者名称见于《能改斋漫录》卷一"禁蕃曲毡笠":

> 崇宁大观以来,内外街市鼓笛拍板,名曰"打断"。至政和初,有旨立赏钱百五千;若用鼓板改作蕃曲子,并著北服之类,并禁止支赏。其后,民间不废鼓板之戏,第改名"太平鼓"。续又有旨:"一应士庶,于京城内不得辄戴毡笠子,如有违犯,并依上条。"②

---

① [宋]周密《齐东野语》卷一七"笙炭",《宋元笔记小说大观》(五),上海古籍出版社,2001年,第5639—5640页。

② [宋]吴曾《能改斋漫录》(上),上海:中华书局,1960年,第16页。

这一文献中明确“打断”就是鼓板，由鼓、笛、拍板构成，且“内外街市”盛行，徽宗政和时，朝廷对番曲及打断都实施禁赏，因此，“打断”改名为“太平鼓”。

鼓板这一形式由契丹族流传而来，《文献通考》卷一四八“夷部乐”中记录了它的乐器组合编制、来源及流传情况。

> 臣观契丹视他戎狄最为强桀……而中国第其蕃歌与舞。其制：小横笛一，拍鼓一，拍板一，歌者一二人和之，其声喽离促迫，舞者假面，为胡人衣服，皆效之，军中多尚此伎。太宗雍熙中，恶其乱华乐也，诏天下禁止焉，可谓甚盛之举矣。然今天下部落，效为此伎者甚众。非特无知之民为之，往往士大夫之家亦喜为之。诚推太宗禁止之制。①

这段文献摘录自陈旸《乐书》。《乐书》成书进献于朝廷是在建中靖国元年。结合以上两处文献来看，鼓、笛、拍板的器乐组合形式由契丹族音乐流传而来，早期盛行军中。北宋雍熙年间(984—987)已逐渐盛行于中朝，因其是政治强势的契丹族的音乐而遭北宋朝廷禁止。北宋建中靖国年(1101)以前，它逐渐在士大夫家庭也受到欢迎。崇宁大观年间(1102—1110)，它被民间称为“打断”，政和初年再遭禁止，尤其在政和三年(1113)，朝廷趁大晟乐颁布使用之机严格禁赏这种音乐，而都市民间将其改名为“太平鼓”继续享用。

《武林旧事》“乾淳教坊乐部”之名单记录中，进一步明确了这一器乐组合形式。

> 鼓板：
> 衙前一火：
> 笛杨胜　张师孟　拍张顺
> 和顾二火：
> 笛张成　阎俊　张喜　鼓儿张昇　笛王和　鼓儿孙成　拍张荣

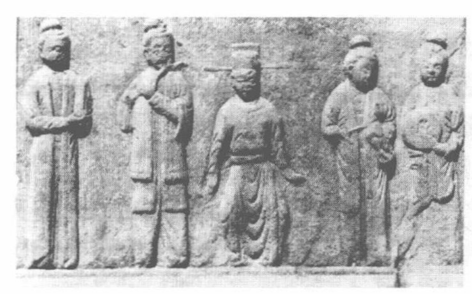
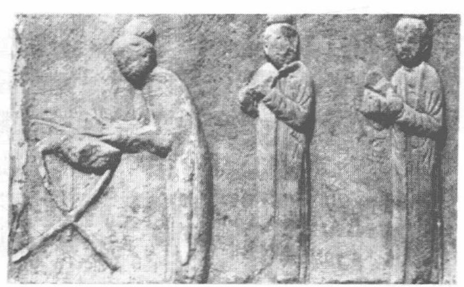
这一文献中记录笛6人，鼓2人，拍2人，但其制依然是鼓、笛、拍板的构成，因教坊乐在听众众多的大殿演奏，且教坊大乐本身就规模大、人数多，因此在原制的基础上扩充人数。此已是南宋乾道、淳熙年(1165—1189年)间，朝廷对鼓板的态度已由北宋时期的禁止态度转而默认使用了。

四川广元县罗家桥南宋墓石刻浮雕，就是鼓板乐队。图4－2中的两幅照片，原为一副石刻。此乐队中，共女伎8人，其中奏乐7人，分别是：拍板、笛、腰鼓、手鼓、有支架的扁鼓、笛、拍板。其乐队构成依然是鼓、笛、拍板的编制：拍板2人，笛2人，鼓3

① ［宋］马端临《文献通考》，北京：中华书局影印，1986年，第1293页。

人。此墓建于南宋嘉泰四年(1204 年),[①]其中出土有“宣和通宝”、“淳熙元宝”钱币,说明墓主人生活的北宋末年至南宋早中期,鼓板是常用的器乐组合形式。

图 4-2　四川广元县罗家桥南宋墓鼓板乐队石刻[②]

鼓板在宋代盛行很广,笔记中的众多记载可以为证。

《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”:自早呈拽百戏,如……鼓板、小唱……色色有之。[③]

《都城纪胜·瓦舍众伎》:商谜,旧用鼓板吹《贺圣朝》。

《武林旧事》卷三“西湖游幸”:至于吹弹、舞拍、杂剧、杂扮……鼓板……不可指数,总谓之“赶趁人”。[④]

《梦粱录》卷二〇“妓乐”:说唱诸宫调……今杭城有女流熊保保及后辈女童皆效此,说唱亦精,于上鼓板无二也……绍兴年间,有张五牛大夫,因听动鼓板中有《太平令》或赚鼓板,即今拍板大节抑扬处是也,遂撰为“赚”。[⑤]

此外,《武林旧事》卷六之“诸色伎艺人”条,记录了 14 个鼓板出色艺人的姓名。可见,鼓板是宋代最常见的器乐组合形式,可作为独奏乐队,也可作为百戏和诸宫调的伴奏乐队。它作为诸宫调的伴奏乐队时,其形式与契丹乐制最相似。“赚”的产生,也与鼓板音乐有关。

（四）马后乐

马后乐是一种独立的器乐演奏形式,用于教坊内外。其名称最初来源于马后

---

① 廖奔《广元南宋墓杂剧、大曲石刻考》,载《文物》1986 年第 12 期,第 34 页。

② 见《文物》1986 年第 12 期,“图版五”。

③ [宋]孟元老《东京梦华录》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 53 页。

④ [宋]周密《武林旧事》,《东京梦华录(外四种)》,第 351 页。

⑤ [宋]吴自牧《梦粱录》,《东京梦华录(外四种)》,第 303 页。

鼓吹乐，程大昌《演繁露》对“马后乐”的名称进行了考辨：

《演繁露》卷七“马后乐”：今郡守马后乐，即古鼓吹也。①

宋代马后乐不同于卤簿鼓吹，它用于皇帝随驾，但没有卤簿鼓吹中㧐鼓、金钲、铙鼓、长鸣、中鸣等重型乐器，而是一种轻型的器乐演奏形式。《武林旧事》卷二“御教仪卫次第”记录皇帝御练武教场的随驾仪卫，其中有：“拍板二、哨笛四、番鼓二十四人……筚篥二、札子九、大鼓十、龙笛四。”②共55人。《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”的乐人名单中，有“马后乐”的乐队人员组合，其乐队由拍板、筚篥、笛、提鼓、札子5种乐器组成，人数为13人。

马后乐：拍板吴兴祖　筚篥田正德　孙庆祖　陈师授　笛孙福　时宝元守正　提鼓孙子贵　札子孟清　时世俊　高宣　吴兴福　张兴禄③

从教坊乐中有马后乐的情况可知，马后乐名称来源与马后鼓吹乐有关，但其音乐风格与卤簿鼓吹乐完全不同，而类似于其他中型室内器乐合奏形式。

（五）清乐

清乐在宋代又叫“清音”。它本是汉唐以来一直流传的汉族音乐，《旧唐书》称“清乐者，南朝旧乐也”，④并记载了《白雪》、《明君》等44首清乐曲名。因此，沈括在《梦溪笔谈》中对清乐一言以概之：“前世新声为清乐。”⑤清乐在唐代又称“清商乐”，在隋唐“七部乐”、“九部乐”、“十部乐”中居于重要地位，乐器主要有钟、磬、琴、瑟、筑、埙、篪等，其音乐与欢腾的外来胡乐相比更为清雅。宋代时，清乐的重要地位已不能与隋唐时相提并论，且演奏乐器也都转变为宋代盛行的俗乐器，但它依然是皇家所爱的音乐形式，宋代笔记对此有所记载。

《癸辛杂识别集下·德寿赏月》：德寿宫有桥，乃中秋赏月之所……水南岸皆宫女童奏清乐，水北岸皆教坊乐工，吹笛者至二百人。康伯可云。⑥

---

① ［宋］程大昌《演繁露》，北京：京华出版社，2000年，第335页。

② ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第337页。

③ ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，第375页。

④ ［后晋］刘昫《旧唐书》卷二九“音乐二”，北京：中华书局，1999年，第717页。

⑤ ［宋］沈括《梦溪笔谈》卷五“乐律”，《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，北京：人民音乐出版社，1979年，第61页。

⑥ ［宋］周密《癸辛杂识》，《宋元笔记小说大观》（六），上海古籍出版社，2001年，第5877页。

《武林旧事》卷七：淳熙九年八月十五日，驾过德寿宫起居……南岸列女童五十人奏清乐，北岸芙蓉冈一带，并是教坊工，近二百人。①

以上两处文献叙述的是同一种事，即德寿宫的中秋夜，皇族在女童的清乐演奏声中赏月。《癸辛杂识》所记内容来自康伯可，康伯可是秦桧赏识的门客，受秦桧举荐出入宫廷，因此，此文献是他向周密口述，由周密记录。《武林旧事》卷七是周密在友人陈源家阅读了家藏的《德寿宫起居注》后抄录下来的。因此，两相对照，说明南宋时清乐确实还以五十人的规模在宫廷上演。

从笔记中的文献来看，"清乐"还进入了勾栏演奏。《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"中，单列了"清乐"的伎艺人。

清乐：黄显贵　没眼动乐②

清乐的乐器组合在《都城纪胜》和《梦粱录》中均有记录。

《都城纪胜·瓦舍众伎》：清乐比马后乐，加方响、笙、笛，用小提鼓，其声亦轻细也。③

《梦粱录》卷二〇"妓乐"：若论动清音，比马后乐加方响、笙与龙笛，用小提鼓，其声音亦清细轻雅，殊可人听。④

因此，清乐的乐器组合是：拍板、筚篥、龙笛、笙、札子、方响、小提鼓，由七种乐器组成。从乐器构成来看，宋代清乐对唐代清乐的继承只是继承其名而无继承其实。清乐的声音悠扬清雅，因此，宋代"清乐"一词又成了"清雅音乐"的代名词。如《都城纪胜·瓦舍众伎》："淳熙间，德寿宫龙笛色，使臣四十名，每中秋或月夜，令独奏龙笛，声闻于人间，真清乐也。"

（六）细乐

上文所述的五种器乐形式中都有鼓和拍板这两种打击乐器，但宋代细乐乐队中不用鼓类打击乐器，其音清美悠扬，这就是它名为"细乐"的缘由。因此，《梦粱

---

① ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第429—430页。

② 同上，第419页。

③ ［宋］耐得翁《都城纪胜》，《东京梦华录（外四种）》，第85页。

④ ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录（外四种）》，第302页。

录》卷二〇“妓乐”中如实记录：

大凡动细乐，比之大乐，则不用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶等，每只以箫、笙、筚篥、嵇琴、方响，其音韵清且美也。[①]

细乐的乐器构成是：箫、笙、筚篥、嵇琴、方响。王明清《挥尘录》记徽宗宣和时，曾在宫中玉华阁与安妃、蔡京等人饮酒，奏细乐《兰陵王》、《扬州散》古调。

《挥尘后录余话》卷一：宣和元年九月十二日……至玉华阁……上手持大觥酌酒，命妃曰：“可劝太师。”臣奏曰：“礼无不报，不审酬酢可否？”于是持瓶注酒，授使以进。再坐，彻女童，去羯鼓。御侍奏细乐，作《兰陵王》《扬州散》古调，酬劝交错。[②]

宋徽宗赵佶是个政治昏庸的皇帝，却是个有天资禀赋的全能艺术家，他擅诗词、通音律、尤其作墨花墨石，间有入神品，推崇绘画的意境美与形神兼备。今人从他的“瘦金体”和《听琴图》当中，能感受到他在艺术上意趣天成的品位。赵佶与近臣宴乐所用的细乐古调，必也别有一番清雅韵味。

（七）小乐器

小乐器是一至四人组成的小型乐队，二三人组成的乐队最常见，如双韵合阮咸，嵇琴合箫管，锹琴合葫芦琴，弦琴合鼓板等。

《都城纪胜·瓦舍众伎》：小乐器只一二人合动也，如双韵合阮咸、稽琴合箫管、鍪琴合葫芦。琴单拨十四弦，吹赚动鼓板……至于拍番鼓子、敲水盏锣板和鼓儿，皆是也。[③]

《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部”的乐人名单中，有单列的小乐器组合。

小乐器：嵇琴曹友闻　箫管孙福　篆刘运成　拍侯谅[④]

---

① ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 302 页。
② ［宋］王明清《挥尘录》，《宋元笔记小说大观》（四），上海古籍出版社，2001 年，第 3804—3805 页。
③ ［宋］耐得翁《都城纪胜》，《东京梦华录（外四种）》，第 85 页。
④ ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，第 374 页。

这个小乐器组合由四人构成，分别是嵇琴、箫管、篆、拍板。

二、笔记中的器乐音乐结构文献

宋代笔记存留了部分关于音乐作品结构的讨论，今人可从这些讨论中推测宋代器乐作品的大致结构。

《续墨客挥犀》卷七"头食"：余一日会宾于馆……问："今州郡有公宴，将作曲，伶人呼'细末将来此所'，何义？"对曰："凡御宴进乐，先以弦声发之，然后众乐和之，故号'丝抹将来'。"今所在起曲，遂先之以竹声，不唯讹其名，亦失其实矣。①

《后山谈丛》卷五"教坊乐"：教坊之乐以不齐，凡乐作不偕作，止不偕止，以先后次第而起止，故婉而长，然亦未始不齐也。②

《癸辛杂识续集上·合乐谐和》：尝闻梨园旧乐工云："凡大燕集乐初作，必先奏引子。谓如大石调，引子则自始至终，凡丝竹歌舞，皆为大石调。直至别奏引子，方随以改为耳。"又云："凡燕集初作，或用上字煞，或用工字煞，必须众乐皆然，是谓谐和。或有一时煞尾参差不齐，则谓之不和，必有口舌不乐等事。前后验之，无不然者。以此推之，则乐之关乎治乱，为不诬矣。"③

《北窗炙輠录》卷上：余所谓歌、行、引，本一曲尔。一曲中有此三节，凡欲始发声，谓之引，引者，谓之导引也。既引矣，其声稍放焉，故谓之行，行者，其声行也。既行矣，于是声音遂纵，所谓歌也。今之播鼗者，始以一小鼓引之，《诗》所谓应田悬鼓是也。既以小鼓引之，于是人声与鼓声参焉，此所谓行可也。既参之矣，然后鼓声大合，此在人声之中，若所谓歌也。歌、行、引，播鼗之中可见之。惟一曲备三节，故引自引、行自行、歌自歌，其音节有缓急，而文义有终始，故不同也。正如今大曲有入、破、滚、煞之类。今诗家既分之，各自成曲，故谓之乐府，无复异制矣。今选中有乐府数十篇，或谓之行，或谓之引，或谓之谣，或谓之吟，或谓之曲，名虽不同，格律则一。今人强分其体制者，皆不知歌、行、引之说，又未尝广见古今乐府，故亦便生穿凿耳。④

以上文献中，彭几《续墨客挥犀》记录当时宫廷大乐皆以弦乐先作，然后众乐

---

① ［宋］彭几《续墨客挥犀》，北京：中华书局，2002 年，第 495 页。

② ［宋］陈师道《后山谈丛》，《宋元笔记小说大观》（二），上海古籍出版社，2001 年，第 1616 页。

③ ［宋］周密《癸辛杂识》，《宋元笔记小说大观》（六），第 5780 页。

④ ［宋］施德操《北窗炙輠录》，《宋元笔记小说大观》（三），第3313—3314 页。

和之，或以竹声先作，然后众乐和之，谓“丝抹将来”。陈师道《后山谈丛》记教坊音乐的起始与结尾都婉而长，以不整齐起始、不整齐终止为美，这条记录可与其他笔记的相关记录互证，《宣和乙巳奉使金国行程录》记录女真族演奏音乐，“每乐作，必以十数人高歌，以齐管也，声出众乐之表，”以歌唱来引导众乐齐发，因此作者认为“此为异尔”。[1]《癸辛杂识》记大乐演奏时，每首乐曲必先有引子，然后再丝竹歌舞，以一个调演奏到底，直到再演奏别的引子时，才可以改换调式；众乐演奏时，结尾也必终止在同一个调式上，以示“谐和”；若乐曲不是结束在同一调式上，人们则认为此“不和”定预示着口舌相争之事。施德操《北窗炙輠录》记录：大曲有入、破、滚、煞，但宋代已各自独立成曲；乐府歌曲有“行”、“引”、“谣”、“吟”、“曲”等不同的体裁称谓；一首乐曲中有歌、行、引三个部分，音乐的起始部分是引，发展至一定部分，人声与器声相参，是行，再至一定部分，乐声大合，是歌。

通过这些笔记文献的记录可知宋代器乐作品有如下特点：(1)音乐起始必有引子，或以丝乐起始，或以竹乐起始，然后众乐和之。(2)音乐结束时并非众乐齐止，而是逐渐终止、逐渐减弱直至结束。(3)乐曲由引子引领，从头至丝竹歌舞部分皆用一个调式到底，直到演奏别的引子才可用其他调式，众乐结束时也必须结束在一个调式上。(4)音乐作品在整体风格上有一个“导引”→“稍放”→“纵”的过程。

三、史书中的器乐文献

《文献通考》对宋代器乐形式的记录主要集中于宫廷乐悬、鼓吹乐、教坊四部的器乐编制。包括：《文献通考》卷一三〇“乐三”记录乐悬所用乐器数量，另摘引了李心传《建炎以来朝野杂记》对祭祀大乐乐器种类和数量的记录；《文献通考》卷一四〇“乐一三”记录乐悬中乐器陈列方位；《文献通考》卷一四六“乐一九”记录春秋三大宴及宴契丹使用“十八调四十大曲”所用的乐器，及法曲部、龟兹曲部、鼓笛部、云韶部各部所用的乐器，钧容直所用的乐器种类和数量；《文献通考》卷一四七“乐二〇”记录卤簿鼓吹所用的乐器种类和数量、高宗朝卤簿鼓吹所用的人数。

《宋史·乐志》对器乐形式的记录内容与《文献通考》大体一致：《宋史》卷一二九“乐四”记录政和三年、即大晟乐制作完成后的“亲祠登歌之制”、“亲祠宫架之制”，“大祠、中祠的登歌之制”，“太祠宫架、二舞之制”，“太祠宫架、二舞之制”，“亲祠二舞之制”，这些都是乐悬数量和陈设方位的记录；《宋史》卷一四〇“乐一五”记录鼓吹乐队的编制，鼓吹十二案的乐队编制；《宋史》卷一四〇“乐一七”记录春秋三大宴及宴契丹使用“十八调四十大曲”所用的乐器及法曲部、龟兹部、鼓笛部、云韶部、东西班乐各部所用的乐器。

---

① ［宋］许亢宗《宣和乙巳奉使金国行程录》，《全宋笔记》第四编(8)，郑州：大象出版社，2008年，第16页。

《玉海》"乐"中对宋代器乐形式的记录比《文献通考》、《宋史》更少，其中的内容主要包括：《玉海》卷一一〇"皇佑颂埙匏笙洞箫"，记录皇佑二年朝廷新制埙、匏笙、洞箫用于登歌中；《玉海》卷一一〇"绍兴郊祀鼓吹"，记绍兴十二年的卤簿鼓吹人数；《玉海》卷一〇六"元丰朝会乐"，记乡饮酒的音乐演奏形式；《玉海》卷一〇六"乾德鼓吹曲"，记卤簿鼓吹的乐器种类和数量。[①]

以上史书文献中，只有《文献通考》、《宋史》记录了教坊乐的器乐形式，这当中有两种器乐形式与笔记中的相关记录是一致的：第一种是史书中记录的"鼓笛部"，其乐器构成是三色笛、杖鼓、拍板，这种构成与笔记中记录的鼓板乐器组合是相同的。但史书对鼓笛部的陈述只有一句话："鼓笛部，乐用三色笛、杖鼓、拍板。"而无更多记录，笔记对此呈现的文献显然更丰富；第二种是史书中记录的春秋三大宴及宴契丹使所用的乐器，与笔记中所记教坊大乐的所用乐器，这两者大致是相同的，列表格如下。

表 4-4　宋代不同文本中的教坊大乐所用乐器一览表

《东京梦华录》卷二〇"百官入内上寿"	拍板	琵琶	箜篌	大鼓	羯鼓	方响	箫	笙	埙	筚篥	龙笛	杖鼓
《文献通考》卷一四六"春秋三大宴"	拍板	琵琶	箜篌	大鼓	羯鼓	方响	五弦	笙	筝	筚篥	笛	杖鼓

以上二者所用的乐器除两种不同外，其余均相同，因此可以确定它们记录的是同一个对象，即教坊大乐。《东京梦华录》、《梦粱录》中对此的记录之详尽已在上文中用图示表达，《文献通考》对此记录的原文如下：

> 每春秋圣节三大宴……所奏凡十八调、四十大曲……乐用琵琶、箜篌、五弦、笙、筝、筚篥、笛、方响、羯鼓、杖鼓、大鼓、拍板。[②]

《宋史》的记录与此相同。显然笔记中的记录要详尽许多。

因此，史书对器乐音乐的记录主要侧重于乐悬、鼓吹乐，笔记中虽然也有乐悬及鼓吹乐的记录，但其详实性则远远不能与史书相提并论，笔记的编撰特点与史书的编撰特点不同，这导致他们的记录对象不同，就器乐音乐文献而言，笔记与史书恰恰实现了完全互补。

---

① ［宋］王应麟《玉海》第三册，扬州：广陵书社影印，2003 年，第 2025、1956、1949 页。

② ［宋］马端临《文献通考》，北京：中华书局影印，1986 年，第 1283 页。

小　　结

宋代世俗音乐的体裁及其基本状况，其文献多存于笔记中，而以《东京梦华录》、《都城纪胜》、《武林旧事》、《梦粱录》几部笔记的文献最集中、最有价值。宋代戏剧、各类歌唱体裁、器乐体裁、歌舞音乐，都能见于这几部笔记的记载。其对杂剧体制和唱赚结构的记录，语言虽简略却有高度概括性，成为诠释宋代杂剧体制和唱赚结构的经典文献。其对队舞的记录文献，是研究市井队舞所倚重的根本文献来源。其对傀儡、影戏、诸宫调、嘌唱、小唱、叫声、教坊大乐乐队排列、马后乐、清乐、细乐、小乐器的记录文献，由于其记录的精当，成为研究这几类音乐形式的主体文献，其他笔记文献只能起到辅助性作用。

宋代诸多笔记记录杂剧剧情，多涉及杂剧表演的时事政治内容、相关的制度背景和表演效果。伶人政治讽刺剧表演不受朝廷官员干涉，这是杂剧兴盛于宋代的社会条件之一。《武林旧事》记录有杂剧段数名称，这批文献为研究杂剧表演内容及其与音乐的关系提供了线索。因此，宋代虽无杂剧剧本传世，笔记杂剧文献却能弥补此缺憾。宋代笔记中记录了杂剧色参与宫廷卤薄鼓吹的事实，此是宋代的新现象，为考察宋代宫廷和社会文化的转型提供了思考空间，也为考察宋代宫廷杂剧员的职能提供了线索。

在宋代，小唱是一种比较典雅、婉转的歌唱形式，其音乐曲调多源于大曲；要令是一种独立的歌唱形式，它与嘌唱、叫声三者的最初歌唱场合和音乐性格同类，属直白、质朴、市井化的歌唱类型，都是“令曲小词”的单曲歌唱形式，嘌唱后来逐渐被修饰化并进入宫廷，要令则在勾栏中拥有相当多的演唱者。番曲是中朝对北方少数民族音乐的称谓，由契丹、女真族带入中朝，盛传于京城，番歌可用于唱赚当中，番舞也成为勾栏中的独立表演艺术，并在宫廷钧容直拥有一席之位。

这些戏剧和歌唱形式彰显了宋代朝气蓬勃的音乐时代特征，但史书对其记载甚少：史书对戏剧的记录仅限于“用杂剧”、“用傀儡”之类的只言片语，它们只能证实宫廷中用到了杂剧和傀儡，但对于杂剧和傀儡形态、却无法提供研究。而对于要令、嘌唱、叫声几种歌唱形式，史书无只字记载。唯对于番曲，《文献通考》的相关文献有较高史料价值，与笔记番曲文献形成了互补。因此，就戏剧和都市新兴歌唱形式而言，笔记文献的史料价值远胜于史书。

宋代笔记中留存有器乐演奏形式文献：文献清晰描绘了教坊十三部在殿庭中的陈列方位，由于教坊部色齐全的乐队被称为排当，贵族家中拥有的小型部色齐全的乐队，被称为“小排当”；鼓板乐队编制由契丹族音乐体制发展而来；马后乐之名来源于马后鼓吹乐，清乐之名继承于唐代清乐，但宋代这两种器乐的乐队编制和音

乐性质已与前代完全不同;细乐的典型特征是不用重型打击乐器。《宋史·乐志》和《文献通考·乐考》都记录了宫廷器乐编制,如教坊大乐、法曲部、云韶部、龟兹部、鼓笛部、钧容直、东西班乐。史书文献与笔记文献共同记录的器乐形式只有两种:即教坊大乐和鼓板。因此,史书中的器乐形式文献存留的是宫廷传统器乐演奏形式,笔记文献存留的多是世俗新兴器乐演奏形式。

宋代笔记中留存有歌舞音乐文献,其中记录的大曲、对舞、舞破、字舞等,均证明宋代传统歌舞音乐依然盛行的事实。史书也存留了一批宋代宫廷大曲和曲破等乐曲名称文献,但缺乏歌舞具体过程的描述,笔记文献恰补此缺。笔记中的都市民间队舞文献,有浓郁的百姓生活气息,生动反映了都市民间舞队的民间音乐文化特质。宋代史书也记录了宋代宫廷队舞,两者比较,宫廷队舞的精致优雅与民间队舞之粗野嘲啧,恰恰体现了宫廷音乐文化与市井音乐文化的“两般格调”,完美体现了两种文献的互补,也完整体现了宋代各阶层用队舞以娱乐的事实。

第五章　宋代笔记中的音乐活动文献史料价值研究

第一节　宋代的乐器收藏

宋代奉行崇文抑武的国家政策，在这种政策的影响下，宋代政治逐渐积弱，文化却得到很大发展。由于官方对文化大力提倡，文人士大夫普遍追求文化修养，表现出的现象之一，即宋代风行古器字画等艺术品的收藏，并出现了许多有名的收藏家。

赵希鹄《洞天清录》是一部论古器书画辨别的笔记，其中"古琴辨"、"古砚辨"、"古钟鼎彝器辨"、"古翰墨真迹辨"等诸多条目，详论古器辨别的标准。赵希鹄在"序"中表达了士大夫收藏古器的情趣享受："尝见前辈诸老先生多畜法书、名画、古琴、旧砚，良以是也……时取古人妙迹，以观鸟篆蜗书，奇峰远水。摩娑钟鼎，亲见商周。端砚涌岩泉，焦桐鸣玉佩。不知人世所谓受用清福，孰有踰此者乎？是境也。"①古器收藏无关于财富积累，清修好古的文化生活方式才是他们真正的追求。

宋代笔记中存留有不少乐器收藏文献，从其反映的情况来看，宋代乐器收藏主要表现为古琴和古乐器收藏。

一、民间古琴收藏

（一）繁荣的古琴文化

宋代笔记中的古琴文献两万余字，约占宋代笔记音乐文献近十分之一的比重。此数据说明，古琴在宋代文人生活中有非常重要的地位，文人深度关注古琴。

---

① ［宋］赵希鹄《洞天清录》，文渊阁《四库全书》第871册，台湾商务印书馆，1986年，第2页。

1. 古琴制作与斫琴名手

宋代笔记中细致记录了古琴制作、选材、好琴的标准等，其中尤以赵希鹄《洞天清录》的叙述最为详尽，该书的“古琴辨”共32个条目，叙述如何识别有价值的古琴、琴的古制与近世外形、古琴制作工艺、古琴制作材料的鉴别与选择、好琴的标准、各种类型的古琴特点、琴案制作、琴室选择、如何放置收藏古琴、弹琴的环境选择、琴乐与琴人修养之间的密切关系等。①

《洞天清录》作为古器辨别的笔记，它的撰写随着古器收藏的盛行应运而生。在长期的习琴过程中，宋代文人积累了制琴与辨别好琴的经验，曾敏行《独醒杂志》卷三“斫琴贵孙枝”、②江少虞《宋朝事实类苑》卷一九“琴”条目，叙述了琴材的选择；③欧阳修《欧阳文忠公试笔》“琴枕说”、④黄休复《茅亭客话》卷一〇“黄处士”、何薳《春渚纪闻》卷八“古声遗制”条目，均从个人体会出发叙述好琴的外形标志。⑤

周密《云烟过眼录》卷下“古今斫琴名手”、《志雅堂杂钞》卷上“诸玩”，分别记录了唐宋时期的斫琴名手。他们是：唐代斫琴名手雷霄、雷咸、雷珏、郭亮、沈镣、张钺；宋代斫琴名手：庆历年间的蔡睿、僧智仁、卫中正，崇宁中的朱仁济、马希仁、马希亮，绍兴年间的金渊、金公路，宋高宗时期的陈亨道及南宋末期杭州的严樽、马大夫、梅四官人、林杲东。笔记中对他们的斫琴特色也有记录，如金公路“琴薄而清”，陈亨道“琴厚而古”。⑥

宋代笔记中古琴制作文献丰富，此现象说明，宋代古琴制作工艺已非常成熟并趋于普及，文人对于如何识别优质古琴和名琴已具备丰富的经验，这些经验在长期的习琴过程中积累而来，也在观阅了不少名琴后得来，这些经验的积累与名琴收藏文化盛行也有密切关系。

2. 琴曲与琴人

宋代笔记中保留了丰富的古琴乐曲信息：僧居月《琴书类集》（又名《琴曲谱录》）⑦罗列了上古、中古、下古琴曲222首，部分还加注了琴曲创作者或乐曲调式。

---

① ［宋］赵希鹄《洞天清录》，文渊阁《四库全书》第871册，台湾商务印书馆，1986年，第3—6页。
② ［宋］曾敏行《独醒杂志》，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001年，第3227页。
③ ［宋］江少虞《宋朝事实类苑》，上海古籍出版社，1981年，第225—227页。
④ ［宋］欧阳修《欧阳文忠公试笔》，《全宋笔记》第一编（5），郑州：大象出版社，2003年，第221页。
⑤ ［宋］何薳《春渚纪闻》，《宋元笔记小说大观》（三），第2437页。
⑥ 分别见于［宋］周密《志雅堂杂钞/云烟过眼录》，沈阳：辽宁教育出版社，2000年，第14、47页。
⑦ ［宋］僧居月《琴书类集》出自［明］陶宗仪《说郛》，此笔记在［清］《文渊阁四库全书》中又名《琴曲谱录》。

笔记作者常对琴曲进行解题或对其作者进行考释，如吴曾《能改斋漫录》卷一“歌辞曰曲”对琴曲“蔡氏五弄”作解题，卷一一“卞和琴操”对琴曲《卞和操》作解题，这些解题对于今人理解乐曲多有裨益。琴曲《广陵散》在宋代尤倍受关注，《困学纪闻》、《春渚纪闻》、《卢氏杂说》、《商刻东坡志林》、《续世说》、《绀珠集》、《宋朝事实类苑》等多种笔记均对这首乐曲进行考辨。[①] 朱翌《猗觉寮杂记》卷上与程大昌《续演繁露》卷六考释了琴曲《贺若》的作者。此外，何薳《春渚纪闻》卷八、[②]王辟之《渑水燕谈录》卷七、黄庭坚《宣州家乘》、文莹《续湘山野录》、彭几《续墨客挥犀》卷一〇“琴曲宫声十小调”、[③]《老学庵笔记》卷九、[④]《齐东野语》卷一八“琴繁声为郑卫”，分别存留了《别鹄》、《醉翁吟》、《履霜》、《琼林》、《玉树》等琴曲的信息。

宋代笔记还零散记录了若干宋代著名琴人的创作和演奏才能，如《能改斋漫录》卷三“使驺忌听琴事”记琴僧义海“琴妙天下”，《铁围山丛谈》卷六记琴僧梵如“海大师之上足”、则全根“下指能作金石声”，[⑤]《春渚纪闻》卷八“辨广陵散”记照旷道人“音节殊妙，有以感动坐人”，《国老谈苑》记崔遵度“尤精于琴”，[⑥]《齐东野语》卷一八“琴繁声为郑卫”、《浩然斋雅谈》卷下记杨缵，《四朝闻见录》卷二“黄振以琴被遇”记黄振等。[⑦] 笔记记录的这些琴人都是宋代著名琴家，如：杨缵是浙派古琴的发起者，[⑧]前文已多次提及其音乐造诣；北宋琴僧义海名闻天下，沈括《梦溪笔谈》记录，“海之艺不在于声，其意韵萧然，得于声外”，[⑨]除《能改斋漫录》外，《志雅堂杂钞》卷上“诸玩”、《铁围山丛谈》卷六等多种笔记均对义海有所记录。他们当中的部分琴人有着师承关系，如：则全根、梵如是义海的学生，照旷是则全根的学生。文献中对他们的琴艺演奏特点也有一定描绘，如崔遵度著有《琴戋》，主张“清丽而静，和润而远”的演奏风格。这些文献为了解宋代琴家及其艺术风格和思想提供了途径。

3. 古琴演奏技法与审美

宋代笔记中存录了部分古琴演奏技法和古琴音乐审美的文献，其中尤以何薳

---

① 见前文“宋代笔记中的乐曲考辨文献一览表”表2－1。

② ［宋］何薳《春渚纪闻》卷八“辨广陵散”，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001年，第2436页。

③ ［宋］彭几《续墨客挥犀》，北京：中华书局，2002年，第520页。

④ ［宋］陆游《老学庵笔记》，《宋元笔记小说大观》（四），第3535页。

⑤ ［宋］蔡絛《铁围山丛谈》，《宋元笔记小说大观》（三），第3117页。

⑥ ［宋］王君玉《国老谈苑》卷一，《全宋笔记》第二编（1），郑州：大象出版社，2006年，第181页。

⑦ ［宋］叶绍翁《四朝闻见录》，《宋元笔记小说大观》（五），第4920页。

⑧ 戴微《江浙琴派溯流探源》，上海音乐学院，博士学位论文，2003年，第61页。

⑨ ［宋］沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷一“乐律”，《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，北京：人民音乐出版社，1979年，第12—13页。

《春渚纪闻》收录较多:《春渚纪闻》卷八"蔡嵇琴赋"、"击琴"、"琴趣"、"叔夜有道之士"、"闻弦赏音"条目,分别叙述演奏中的"藏摧""毓养"技法、古琴演奏时情绪对演奏的影响、琴乐演奏需"钩深致远之怀"等,张端义《贵耳集》卷下"欧阳公论琴帖"叙述琴乐"在人不再器"。[1] 这些文献强调"心"之于音在琴乐完成过程中起到的主导作用,体现了宋人对弹琴者自身修养的要求。

宋代笔记中的琴曲、琴人、琴技、琴乐审美文献之多量,说明宋人对古琴艺术的理解达到相当高度,也足以说明古琴艺术在宋代非常繁荣的历史事实。

(二) 古琴收藏活动文献

宋代古琴音乐文化繁荣成熟,在收藏文化兴盛的背景下,古琴是琴人、士大夫和御府热衷收藏的对象。北宋时期,古琴名琴多藏于宫廷,"靖康之难"后,宫廷藏品多为金人所掠,周密《云烟过眼录》卷下:"古琴绝品,皆聚于宣和,后悉归之大金。"阐明了北宋古琴的散落情况。

两宋盛行名琴的买卖、收藏和转让,宋代笔记文献不仅详细记录了这些被收藏的古琴的外表形制、铭文、音色等特征,同时也记录了该琴的制作者及收藏者、被辗转收藏的过程、收藏转让价格等。如《渑水燕谈录》卷八:

> 钱塘沈振蓄一琴,名冰清,腹有晋陵子铭云:"卓哉斯器,乐惟至正。音清韵古,月澄风劲。三余神爽,泛绝机静。雪夜敲冰,霜天击磬。阴阳潜感,否臧前镜。人其审之,岂独知政。"书"大历三年三月三日上底,蜀郡雷氏斫"。凤沼内书"贞元十一年七月八日再修。士雄记"。声极清实。山荏陈圣与名知琴,少在钱塘,从振借琴弹,酷爱之。后三十年,圣与官太常,会振侄述鬻冰清,索百千不售。未几,述卒,其妻得二十千,鬻于僧道清,转落于太一道士杨英。久之,圣与以五十千购得,极珍秘之。或以晋陵子,杜牧之道号。篆法类李义山笔,亦莫可辨。又不知士雄何人也。[2]

古琴民间收藏情况,多见于下列笔记的条目中:周密《志雅堂杂钞》卷上"诸玩"和卷下"图画碑帖",记录了被宋代民间收藏的 27 张古琴;[3]周密《云烟过眼录》卷下和续集,记录了 33 张被收藏的古琴;[4]这两部笔记中的部分文献是同一张琴的记录,但叙述不尽相同,可作考证互补。此外,姚宽《西溪丛语》卷上记录 7 张

---

① [宋]张端义《贵耳集》,《宋元笔记小说大观》(四),上海古籍出版社,2001 年,第 4313 页。

② [宋]王辟之《渑水燕谈录》,《宋元笔记小说大观》(二),第 1293 页。

③ [宋]周密《志雅堂杂钞》,沈阳:辽宁教育出版社,2000 年,第 12、46 页。

④ [宋]周密《云烟过眼录》,沈阳:辽宁教育出版社,2000 年,第 45—48 页。

收藏古琴,[1]蔡絛《铁围山丛谈》卷六记3张,[2]苏轼《商刻东坡志林》卷七记1张,江少虞《宋朝事实类苑》"琴"条目记5张,王辟之《渑水燕谈录》卷九记2张,《洞天清录》"古琴辨"记3张,张端义《贵耳集》转引欧阳修《论琴帖》自述藏3张,[3]朱翌《猗觉寮杂记》记1张,曾敏行《独醒杂志》记1张,[4]欧阳修《六一诗话》记1张,苏象先《丞相魏公谭训》记1张。[5]

这些被收藏的古琴多是笔记作者亲眼所见,如《志雅堂杂钞》、《云烟过眼录》作者周密晚年曾以鉴定古器古玩为务,频繁往来走访于杭州的收藏家之间,并将所见之器物都记录下来,其中就包括他亲眼所见的古琴。还有些是作者本人家藏的古琴,如苏东坡《商刻东坡志林》卷七、欧阳修《六一诗话》、《论琴帖》中,就分别记录作者自己收藏的唐代雷氏琴。

由于笔记记录的藏琴大多是作者亲眼鉴定并随笔记录,因此由文献中反映的收藏时间或笔记的成书时期,可以推测出宋代古琴收藏盛行的时间段:欧阳修《六一诗话》成书于北宋熙宁五年(1072)[6];苏轼《商刻东坡志林》多记录北宋元丰至元符年间(1078—1100)事;王辟之《渑水燕谈录》成书于北宋中晚期元祐九年(1094),[7]其中记录的智和藏琴也是元祐年间事;江少虞《宋朝事实类苑》虽成书于南宋时期,但其文中自注出处,则其中的古琴收藏文献摘自沈括《梦溪笔谈》,《梦溪笔谈》成书于1086—1093年间,属北宋中晚期;蔡絛《铁围山丛谈》成书于北宋晚期1126年,其中叙述的宫廷藏琴是北宋末徽宗年间事;姚宽《西溪丛语》成书于南宋初期,其中所记7张琴均是作者亲见;赵希鹄《洞天清录》成书于南宋中期;周密《云烟过眼录》、《志雅堂杂钞》均成书于入元以后,如《志雅堂杂钞》"诸玩"记录李公略藏雷威百衲琴,已是元代至正二年(1342)之事。通过这些古琴收藏文献的著述时间则可推测,宋代的古琴民间收藏热潮至少从北宋中期就已开始,并一直持续至宋亡入元之后。

宋代藏琴大多是唐代名琴,如唐代"百衲"、"玉涧鸣泉"、"秋塘寒玉"、"鸣玉"、"冰清"、"响泉"、"春雷"、"怀古"、"秋籁"等,这些琴多出自唐代斫琴名手,如雷威、雷迅、雷霄、雷文、雷会、李勉、郭亮、张钺、三慧等,其中尤以雷氏琴最受青睐。此外,也有隋代琴,如周密在《云烟过眼录》中记自家收藏有隋人赵耶利所斫

---

① [宋]姚宽《西溪丛语》卷上"牧护歌",北京:中华书局,1993年,第36—37页。

② [宋]蔡絛《铁围山丛谈》,《宋元笔记小说大观》(三),上海古籍出版社,2001年,第3113页。

③ [宋]张端义《贵耳集》,《宋元笔记小说大观》(四),第4313页。

④ [宋]曾敏行《独醒杂志》卷三"世宝雷琴",《宋元笔记小说大观》(三),第3228页。

⑤ 见本文末附录。

⑥ 张海明《欧阳修〈六一诗话〉与〈杂书〉、〈归田录〉之关系——兼谈欧阳修〈六一诗话〉的写作》,载《文学遗产》2009年第6期,第34页。

⑦ 徐规《〈渑水燕谈录〉证误》,载《文献》1993年第3期,第183页。

的 2 张琴。[①] 而到了宋末元初时期,宋代名琴也是被收藏的对象,如端父理问家藏“琼响”,是宋仁宗庆历年间卫中正奉圣旨所斫之琴。唐代藏琴大多刻有铭文或有题字,琴身有断纹,有白玉轸足。按《洞天清录》“古琴辨”:“古琴以断纹为证,琴不历五百岁不断,愈久则断愈多”之说,这些都是年代久远的琴。

被提及最多的是名琴“百衲”、“响泉”、“冰清”等琴的收藏情况。当时最具收藏价值的首推唐代雷氏琴,黄休复《茅亭客话》卷一〇“黄处士”:“琴最盛于蜀,制斫者数家,惟雷氏而已……非雷氏者,筝声绝无琴韵也。”[②]宋代的多种笔记中均推崇雷氏琴为“至宝”。《猗觉寮杂记》卷上:“唐雷氏琴,至今有存者,皆至宝也。”这一点被多种笔记多次强调。雷氏琴中最被看好的是制作时间较久远的琴,《商刻东坡志林》卷七对此现象作了解释:“唐雷氏琴,自开元至开成间,世有人,然其子孙渐志于利,追世好而失家法,故以最古者为佳。非贵远而贱近也。”

唐代雷氏琴之所以成为无价之宝,与宫廷的收藏有很大关系,即使是南宋以后,宫廷也依然收纳雷氏琴。曾敏行《独醒杂志》卷三“世宝雷琴”中的记录生动反映了文人酷爱古琴和宫廷收纳雷氏琴的情况。

> 世宝雷琴。乡人董时亮蓄一琴,以为雷氏旧物,予尝见之,顾莫能辨也。绍兴中,偶一部使者闻之,因愿得以供上方。时亮未许,则借观而固留之,以白金五百两为谢。即日以献,内府辨之曰:“琴古且异,以为雷琴则欺矣。”却不纳。献者念费之博,返琴而索银,更谓时亮曰:“倘以为无虚辱,则请留百金。”时亮闻之喜曰:“以琴归我,正所欲也,银何用为!”尽举而复之,封识尚存。闻者莫不叹服。时亮名正工,官至朝议大夫,而家无生理。后其子仕岭表死,不知琴今归谁氏。[③]

宋代诸多士人为收藏名琴而不惜重金、倾其所有,由此也出现了名琴的赝品,岳珂《桯史》有生动而详尽的记录。

> 嘉定庚午,余在中都燕李奉宁坐上,客有叶知几者,官天府,与焉。叶以博古知音自名。前旬日,有士人携一古琴至李氏,鬻之。其名曰“冰清”,断纹鳞皴,制作奇崛,识与不识,皆谓数百年物。腹有铭,称晋陵子题,铭曰:“卓哉斯器,乐惟至正。音清韵高,月苦风劲。瓅余神爽,泛绝机静。雪夜敲冰,霜天击

---

① [宋]周密《云烟过眼录》:“又隋人赵耶利所斫二张,在余家。”沈阳:辽宁教育出版社,2000 年,第 48 页。

② [宋]黄休复《茅亭客话》,《全宋笔记》第二编(1),郑州:大象出版社,2006 年,第 76 页。

③ [宋]曾敏行《独醒杂志》,《宋元笔记小说大观》(三),上海古籍出版社,2001 年,第 3228 页。

磬。阴阳潜感，否臧前镜。人其审之，岂独知政。”又书“大历三年三月三日”，上底“蜀郡雷氏斫”，凤沼内书“正元十一年七月八日再修，士雄记”。李以质于叶，叶一见色动，掀髯叹咤，以为至宝。客又有忆诵《渑水燕谈》中有是名者，取而阅之，铭文岁月皆脗合，良是。叶益自信不诬，起附耳谓主人曰：“某行天下，未之前觌，虽厚直不可失也。”李敬受教，一偿百万钱。鬻者撑拒不肯，曰：“吾祖父世宝此，将贡之上方，大珰某人固许我矣，直未及半，渠可售？”李顾信叶语，绝欲得之；门下客为平章，莫能定。余觉叶意，知其有赝，旁坐不平，漫起周视，读沼中字，皆历历可数。因得其所疑，乃以袖覆琴而问叶曰：“琴之孅恶，余姑谓弗知，敢问正元何代也？”叶笑未应。坐人曰：“是固唐德宗，何以问为？”余曰：“诚然，琴何以为唐物？”众哗起致请，乃指沼字示之，曰：“元字上一字，在本朝为昭陵讳，沼中书‘正’从‘卜’从‘贝’是矣，而‘贝’字阙其旁点，为字不成。盖今文书令也。唐何自知之？正元前天圣二百年，雷氏乃预知避讳，必无此理，是盖为赝者。徒取《燕谈》，以实其说，不知阙文之熟于用而忘益之，且沼深不可措笔，修琴时必剖而两，因题其上。字固可识，又何疑焉？”众犹争取视，见它字皆焕明，实无旁点，乃大骇。李更衣自内出，或以白之，抵掌笑。叶惭曰：“是犹佳琴，特非唐物而已。”李不欲逆，勉强薄酬，顿损直十之九得焉。鬻琴者虽怒而无以辞也，它日遇诸涂，頩而过之。今都人多售赝物，人或赞孅，随辄取赢焉。或徒取龙断者之称誉以为近厚，此与攫昼何异，盖真蔽风也。①

文中的赝品古琴即唐代贞元年间雷氏所斫的“冰清”琴。对于唐代雷氏“冰清”琴，《渑水燕谈录》详细记录了其铭文、音色和收藏者。上文《桯史》的成书相距《渑水燕谈录》的成书已有一百多年，根据文中叙述来看，《渑水燕谈录》对“冰清”琴的记录文字已为众人所熟悉。此赝品中的铭文与《渑水燕谈录》中所记几乎一模一样，且琴的外形制作奇崛，因此，众人都相信这是真正的雷氏“冰清”琴，李奉宁欲一掷千金以购之，但作者仅从外形的一点细微差别中识出此为赝品——传世“冰清”琴凤沼内应书斫琴时间为“贞元”，赝品因避讳而书“正元”。

《桯史》中的这则文献非常生动，它一方面说明，宋人对笔记音乐文献的熟悉和信任程度非常高，另一方面也说明，当时古琴名琴的收藏价格很高，宋人对收藏名琴有非常浓厚的兴趣，因此才会出现“今都人多售赝物”的现象。

宋代古琴收藏热是与宋代社会盛行收藏文化分不开的，但是，文人士大夫收藏、珍爱名琴，必然积累识别好琴、制作好琴的经验，也必然为宋代古琴音乐和文化

---

① ［宋］岳珂《桯史》卷一三“冰清古琴”，《宋元笔记小说大观》（四），上海古籍出版社，2001年，第4447页。

的发展推波助澜。

（三）笔记古琴文献与史书之比较

《宋史·乐志》中的有关古琴文献，主要阐述琴律、朱熹的古琴定律之法、调弦之法。

王应麟《玉海》有关古琴音乐的文献主要集中在卷一一〇“至道九弦琴、五弦阮（谱）、十二律旋相宫图”、“景佑两仪琴、十二弦琴”、“宋朝琴谱”、“崔遵度琴笺”、“绍兴御铭琴、盾样琴”几个条目当中。[1] 这几个条目的内容分别是：叙述宋太宗新增九弦琴、五弦阮基本情况，景佑元年新造两仪琴、十二弦琴的外形，高宗制盾制琴，宋朝有关古琴的几部书目。

马端临《文献通考》古琴文献，集中于卷一三七“丝之属”当中。《文献通考》是一部记载上古至宋宁宗时期典章制度沿革的著作，其对古琴的叙述主要摘引陈旸《乐书》“七弦琴”、“琴操”条目及“琴制”、“琴晖”、“琴势”、“琴声”、“琴曲”条目的论述，其中涉及琴的古老渊源、琴在远古历史中的形制变化、琴曲的不同体裁、琴的演奏技法、七弦琴形制各部位的象征意义、琴曲的情感表达等。《文献通考》也记述了唐代名琴响泉、韵磬、百纳琴的外形和境遇。在宋代古琴方面，叙述了朱熹的古琴定律、调弦之法，宋代两仪琴、九弦琴、十二弦琴，宋代大中时期的贺若夷善十三弦琴，宋代江左有击琴之艺等。

徐松《宋会要辑稿》主要在“乐四”中阐述宋太宗九弦琴、五弦阮制定的基本情况，“乐二”和“乐四”叙述两仪琴、十二弦琴的形制，“乐三”、“乐四”、“乐五”叙述乐悬及雅乐登歌中琴的使用。[2]

由此可见，《宋史·乐志》、《玉海》“乐”类、《文献通考·乐》、《宋会要辑稿·乐》中的古琴文献，多集中于宫廷雅乐中的古琴境遇、琴在雅乐登歌中的使用、古琴琴律之法、琴的古老渊源、琴的文化象征意义等。而笔记古琴文献，涉及宋代古琴的民间收藏和转让、古琴制作和斫琴名手、琴曲解题和考辨、琴乐演奏和审美、琴人音乐活动等，它们多角度反映了宋代士人的古琴文化生活及古琴在宋人生活中的繁荣图景，因而在古代琴学研究中具有重要地位。

《宋史·乐志》、《玉海》“乐”类、《文献通考·乐》、《宋会要辑稿·乐》都叙述了宋太宗时期制作九弦琴的事件，其中《宋史·乐志》、《玉海》“乐”类均对此事记录较详。《宋史》卷一二六“乐一”集中记述了九弦琴、五弦阮制成之后的新造乐谱数量及所用调式、皇帝将七弦琴增为九弦、四弦阮增为五弦的初衷。《玉海》卷一一〇叙述了宋太宗新增九弦琴、五弦阮的目的、新谱数量、学士为此献歌赋诗颂、音

---

① ［宋］王应麟《玉海》第三册，扬州：广陵书社影印，2003 年，第 2014—2016 页。

② ［清］徐松《宋会要辑稿》，北京：中华书局影印，1957 年，第 328、293 页。

律官田琮为九弦琴五弦阮制作旋相为宫图。

《玉海》卷一一〇“至道九弦琴、五弦阮(谱)、十二律旋相宫图”:太宗谓舜作五弦琴后王加文武二弦,乃作九弦琴五弦阮,至道之元年十月十二日乙酉,上以新增九弦琴五弦阮,宣示近臣曰:“古乐之用与郑卫不同,朕内治心术,外观时政,求古人之意有未尽者,增琴为九弦,曰君、臣、文、武、礼、乐、正、民、心;为五弦阮,曰金、木、水、火、土。”别造新谱凡三十七卷,俾太常乐工肄习之,以备登荐。因令待诏朱文济、蔡裔赍琴阮,诣中书弹,上制《凤归林》《鹤唳天》等曲……甲午,翰苑秘阁三馆学士以上新增琴阮弦各献歌赋诗颂……明年正月十九日庚申,太常寺言,音律官田琮以上新增九弦琴、五弦阮配十二律旋相为宫,隔八相生,并已叶律冠于雅乐,以旋宫相生之法画为图以献。①

以上史书关于这一事件的描述显然都集中于皇帝对琴进行改制的目的及受到的响应和拥戴情况,但宋代笔记中对此事的叙述却加深了我们对此事的认识,也使这一事件在当时的历史境遇显得更为丰满。

《避暑录话》卷一:前辈尝记太宗命待诏蔡裔增琴、阮弦各二,皆以为然,独朱文济执不可。帝怒,屡折辱之。乐成以示文济,终不肯弹。二乐后亦竟以废不行。②

《续湘山野录》:太宗作九弦琴、七弦阮。尝闻其琴,盖以宫弦加廿丝,号为大武;宫弦减廿丝,号为小武;其大弦下宫徵之一徵定其声,小弦上宫徵之一徵定其声。太宗尝酷爱宫词中十小调子,乃隋贺若弼所撰,其声与意及用指取声之法,古今无能加者。③

叶梦得《避暑录话》中,记录待诏琴人朱文济对增加琴弦持反对态度。宋太宗将七弦琴增加为九弦,是从“君、臣、文、武、礼、乐、正、民、心”九点政治理想出发、效仿古人的风雅行为,朱文济对皇帝的这一改制主张持强硬的反对态度,而改制琴使用时间之短暂亦说明朱文济的看法是正确的。《续资治通鉴长编》对朱文济其人其事有一段很详细的记录,可证明《避暑录话》中的记载是符合事实的。

《续资治通鉴长编》卷三八:朱文济者,金陵人,专以丝桐自娱,不好荣利。

---

① [宋]王应麟《玉海》第三册,扬州:广陵书社影印,2003 年,第 2014 页。
② [宋]叶梦得《避暑录话》,《宋元笔记小说大观》(三),上海古籍出版社,2001 年,第 2605 页。
③ [宋]文莹《续湘山野录》,《宋元笔记小说大观》(二),第 1429 页。

上初欲增琴阮弦，文济以为不可增，蔡裔以为增之善。上曰："古琴五弦，而文武增之，今何不可增也？"文济曰："五弦尚有遗音，而益以二弦斯足矣。"上不悦而罢。及新增琴阮成，召文济抚之，辞以不能。上怒而赐蔡裔绯衣，文济班裔前，独衣绿，欲以此激文济。又遣裔使剑南，获数千缗，裔甚富足；而文济蓝缕贫困，殊不以为念。上又尝置新琴阮于前，旁设绯衣、金帛赏赉等物诱文济，文济终守前说。及遣中使押送中书，文济不得已，取琴中七弦抚之。宰相问曰："此新曲何名？"文济曰："古曲《风入松》也。"上嘉其有守，亦赐绯衣。文济风骨清秀若神仙，上令供奉僧元蔼画其像留禁中。①

《续资治通鉴长编》对事件的描绘突出了朱文济的个人音乐主张和艺术操守，与《避暑录话》中的文献互补互证。《续湘山野录》记录宋太宗的个人弄琴行为，可谓为太宗的增弦主张作了注解。笔记中的这些记录，使太宗增弦之历史事件更加多维生动。

二、古乐器收藏

宋代收藏文化在徽宗时期达到顶峰，这一方面缘于徽宗赵佶酷好字画等艺术品，并以政府力量在民间广泛收罗，另一方面，由于制作大晟乐的需要，宫廷也在民间收罗古器物。叶梦得《避暑录话》卷三："宣和间，内府尚古器。士大夫家所藏三代秦汉遗物无敢隐者，悉献于上。而好事者复争寻求，不较重价，一器有直千缗者。"②在官方收藏政策的诱导和带动下，古器物收藏炙手可热。文人士大夫喜好把玩珍藏古物彝器，并对其进行形制甄别、文字考释。古器鉴别热潮与宋代史学发达相结合，产生的直接结果就是：金石学逐渐形成并在宋代达到第一个高峰。

这种现象反映到笔记音乐文献中，则是，宋代在盛行收藏古琴之外，也有其他的一些乐器收藏，如铜铎、阮、錞于、钟。这些乐器或被收于民间，或被藏于宫廷。其文献主要见于：周密《志雅堂杂钞》卷上"诸玩"，记录民间收藏的汉代铜铎、阮、阮谱；洪迈《容斋续笔》卷一—"古錞于"，记录作者本人与亲朋收藏的古錞于；黄伯思《东观余论》，记录宫廷收藏的周代昭和钟、宝和钟、云雷钟、𨢍钟和汉代金錞；周去非《岭外代答》，记录士大夫搜求收藏的西南古铜鼓。这些文献对乐器外形等大多都有详细记录和考辨。

（一）古錞于文献的史料价值

洪迈《容斋续笔》卷一—"古錞于"条，涉及錞于功能、外形、使用情况、历史变

① ［宋］李焘《续资治通鉴长编》，北京：中华书局，2004 年，第 822 页。

② ［宋］叶梦得《避暑录话》，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001 年，第 2637 页。

化。这段文字,几近构成周代至宋代的錞于简史。现将这段文字分列于下:

《周礼》:“鼓人掌教六鼓四金之音声,以节声乐。”四金者,錞、镯、铙、铎也。“以金錞和鼓”。郑氏注云:“錞,錞于也,圆如碓头,大上小下,乐作鸣之,与鼓相和。”贾公彦疏云:“錞于之名,出于汉之太予乐官。”

南齐始兴王鉴为益州刺史,广汉什邡民段祚以錞于献鉴,古礼器也,高三尺六寸六分,围二尺四寸,圆如筒,铜色黑如漆,甚薄,上有铜马,以绳悬马,令去地尺余,灌之以水,又以器盛水于下,以芒茎当心跪注錞于,以手振芒,则其声如雷,清响良久乃绝,古所以节乐也。

周斛斯徵精《三礼》,为太常卿。自魏孝武西迁,雅乐废缺,乐有錞于者,近代绝无此器,或有自蜀得之,皆莫之识。徵曰:“此錞于也。”众弗之信,遂依干宝《周礼注》以芒筒捋之,其声极振,乃取以合乐焉。

《宣和博古图说》云“其制中虚,椎首而杀其下”,王黼亦引段祚所献为证云。

今乐府金錞,就击于地,灌水之制,不复考矣。是时,有虎龙錞一,山纹錞一,圈花錞一,縏马錞一,龟鱼錞一,鱼錞二,风錞一,虎錞七。其最大者重五十一斤,小者七斤。

淳熙十四年,澧州慈利县周赦王墓旁五里山摧,盖古冢也,其中藏器物甚多。予甥余玠宰是邑,得一錞,高一尺三寸,上径长九寸五分,阔八寸,下口长径五寸八分,阔五寸,虎钮高一寸二分,阔寸一分,并尾长五寸五分,重十三斤。

绍熙三年,予仲子签书峡州判官,于长阳县又得其一,甚大,高二尺,上径长一尺六分,阔一尺四寸二分,下口长径九寸五分,阔八寸,虎钮高二寸五分,足阔三寸四分,并尾长一尺,重三十五斤。皆虎錞也。予家蓄古彝器百种,此遂为之冠。小錞无损缺,扣之,其声清越以长。大者破处五寸许,声不能浑全,然亦可考击也。后复得一枚,与大者无小异,自峡来,置诸箬笼中,取者不谨,断其钮,匠以药焊而栅之,遂两两相对。

若《三礼图》、《景祐大乐图》所画,形制皆非。东坡《志林》记始兴王鉴一节,云:“记者能道其尺寸之详如此,而拙于遣词,使古器形制不可复得其仿佛,甚可恨也。”正为此云。①

上文献中:第一段文字是对錞于的古文献摘录,第二段叙述南齐所得錞于的形制、音色、使用方法,第三段叙述北周錞于状况,第四段摘录宋代錞于文献,第五段叙述宋代錞于的种类、外形、数量及使用状况,第六段叙述作者亲属所藏錞于的外

① [宋]洪迈《容斋随笔》,北京:中华书局,2005年,第348页。

形和来历,第七段叙述作者本人所藏錞于的外形和来历,第八段摘录和阐述古錞于制作在宋代失传的事实。其中对于宋代乐府錞于及古錞于收藏的记录文献,由于是作者亲见或收藏,其史料价值更高。这段文献被《文献通考》卷一三四"金之属"全文摘录,是《文献通考·乐》"錞于"条目的主体文献。

洪迈《容斋随笔》记录的是士大夫家藏古錞于的实况。黄伯思《东汉余论》"汉金錞说"条目则记录了宫廷所藏周代錞于。[①] 这组錞于原本有六枚,被宋代宫廷藏三枚,此器形制"形圜如碓首,上大下小",音色"声自上发,回旋鞫磕于錞之首,磅礴不散,甚大而宏,"根据文末叙述,作者乃受皇帝之命对此錞于进行鉴定,以备采择。[②] 根据文中"汇分而物辨"之语来看,当时宫廷中藏有不少古錞于,而此枚尤精美,作者还对錞于的礼乐意义进行阐述。这段文献不仅记录周代錞于外形,反映宋人对錞于礼乐意义的理解,同时也间接反映宋代宫廷重视錞于收藏的事实,保留的信息比较完整。

《玉海》"乐"类宋代文献中,有关錞于的记录主要集中于卷一〇七"景佑武舞九器",记录錞于在乐悬武舞中的使用。[③]

《宋史·乐志》中没有专门的"錞于"条目,只在阐述宫廷音乐过程中提到錞于的使用情况,其记录的錞于使用情况如下:乾德四年所定的鼓吹十二案各案用金錞1枚[④];绍兴年后的祭祀大礼用金錞29枚;[⑤]元丰二年所定的朝会乐武舞之乐中,有金錞用于和鼓、和铎、和鼗;[⑥]政和三年所定的亲祠乐悬中,錞于用于引武舞,有金錞2,4人举,2人击。[⑦]

《宋会要辑稿·乐》关于錞于的记载情况与《宋史·乐志》相似,"乐三"记录雅乐登歌中的金錞数量和鼓吹十二案中的金錞数量;"乐三"、"乐四"、"乐五"亦记录引武舞时的金錞使用情况。

---

① 此条目名称为"汉金錞说",但作者考证后认为这是周代錞于。

② [宋]黄伯思《东观余论·汉金錞说》:"是器也,秘阁旧籍目之为钟,初未知其为錞,臣等受诏,汇分而物辨之,稽经而合,庶可备采择之一焉。"文渊阁《四库全书》第850册,台湾商务印书馆,1986年,第341页。

③ [宋]王应麟《玉海》第三册,扬州:广陵书社影印,2003年,第1973页。

④ [元]脱脱《宋史》卷一二六"乐一":"鼓吹十二案……每案设大鼓、羽葆鼓、金錞各一,歌、箫、笳各二,凡九人,其冠服同引舞之制。"北京:中华书局,1999年,第1983页。

⑤ [元]脱脱《宋史》卷一三〇"乐五":"按大礼用乐,凡三十有四色……金钲二十八,金錞二十九,单铎三十。"第2054页。

⑥ [元]脱脱《宋史》卷一二七"乐二":"元丰二年,详定所以朝会乐而有请者十……其四……武舞……舞蹈而进,为兵还振旅之状,振铎、摇鼗、击鼓,和以金錞。"第2005—2006页。

⑦ [元]脱脱《宋史》卷一二九"乐四":"引武舞,执旌二人……持金錞四人,奏金錞二人。"第2034页。

关于宋代錞于外形,《宋史》、《玉海》、《宋会要辑稿》均无记录,因此,《容斋续笔》中的宋代錞于文献更显可贵。

(二) 古钟文献的史料价值

宋代笔记中的古钟收藏文献可见于黄伯思《东观余论》。《四库全书总目》称黄伯思“好古文奇字,钟鼎彝器,款式体制,悉能了达辨正”。[①] 金石学在宋代逐渐形成独立的学科,黄伯思在考辨鉴定古器外形及铭文之余而著此文字,其中涉及到五件古乐器的外形和铭文及制作历史考辨。这五件乐器分别是秦代昭和钟、周代宝龢钟、周代雷钟、周代䜣钟、汉代金錞。

《玉海》卷一〇九“乐器”卷,记载宋代宫廷钟、磬、虡的情况,其中也记录了周代䜣钟和宝和钟,与《东观余论》所记周代䜣钟、周代宝和钟是同样两件乐器。但是,《东观余论》相关文献的史料价值要高于《玉海》。

> 《玉海》卷一〇九“端拱潭州古钟”:应天得六钟,篆其带曰:“茎钟作乐之初,得英茎之器于受命之邦。”[②]
>
> 《东观余论·宋䜣钟说》:右宋䜣钟六,其铭款曰:“宋公成之䜣钟。”崇宁三年甲申岁,得于南都之崇福院,寻贡之内府。考其文,则宋钟,原其出,则宋地也。圣诏有曰:“得英䜣之器于受命之邦。”即此钟也。是时帝作大晟,即取以为钟法……䜣即古文茎,繇帝颛而后,历帝喾、唐虞、夏、商以及于周,六茎之制,其传可谓远矣。……且茎钟虽铸自宋公,而实帝颛之乐。今也,地不爱其宝,为时而出。盖以昭圣上盛德茂功,比隆五帝,夏商以还弗足俪也。又古锺之得于今者,惟周为众。其制,类多上设衡甬,旁传旋虫,或内实而侧垂之,或仰通而中贯之,率皆振掉弗安。惟䜣钟也,双螭蹲踞以为平纽,大晟之钟实取则焉。故其垂之也,正其鼓之也和,而无振掉弗安之患,此其制作所以过于三代也,非五帝之乐何以及此。[③]

这两则史料中都提到这六枚钟名茎(䜣)钟,且皇帝下诏“得英茎之器于受命之邦”,因此这两则史料讲述的是同一组钟。关于这件事,《宋史》卷一二九“乐四”中也有记录,崇宁四年八月,朝廷新乐初用,百官称贺,宋徽宗欣然下诏:

> 礼乐之兴,百年于此。然去圣愈远,遗声弗存。乃者,得隐逸之士于草茅

---

① [清]纪昀《钦定四库全书总目》,四库全书研究所整理,北京:中华书局,1997 年,第 1578 页。

② [宋]王应麟《玉海》第三册,扬州:广陵书社影印,2003 年,1997 页。

③ [宋]黄伯思《东观余论》,文渊阁《四库全书》第 850 册,台湾商务印书馆,1986 年,第 340 页。

之贱，获英茎之器于受命之邦。适时之宜，以身为度，铸鼎以起律，因律以制器，按协于庭……今追千载而成一代之制，宜赐新乐之名曰《大晟》。[①]

徽宗的这段诏书表明，宋朝廷在需要制定礼乐之时，恰奉时机地得到了周代䃯钟，遂以此钟为度，制作新钟。然而无论《宋史》抑或《玉海》，都对此钟的记录较简，而《东观余论》详细考证这一组钟何时、何地得来、钟名曰“䃯钟”的典故，周代这类钟的外形，并记录当时大晟制钟，就以此钟外形为参照而制作，因此，这则文献，从某种程度上可以说，记录的就是宋代大晟钟的外形。

《玉海》记录的宝和钟与《东观余论》所记也是同一件乐器。

《玉海》卷一〇九“景祐宝和钟”：景祐中重作乐器，以古铜器作编钟得此钟，（凡四钟款识同）有铭在其腹曰“走，作朕皇祖文考，宝和钟走，其万年子子孙孙永宝用享。”遂不毁藏于太常寺，扣之与王朴钟夷则清声合，而其形侧垂，其形如铃而不圆。[②]

《东观余论·周宝和钟说》：右二钟，铭皆曰“走”，作“朕皇祖文考宝和钟，走其万年子子孙孙，永宝用享”。按《尔雅》“唐虞曰载，夏曰岁，商曰祀，周曰年”。以此铭考之，祝以万年，盖周器也。“走”之名……是钟于于鼓之间饰以双凤，侧着一字，亦象凤形，若周乌钟之制。昔周之兴也，鸑鷟鸣于岐山，盖在周文王之世……鸑鷟，凤类也。二钟之饰，其鸑鷟欤。所谓作“宝和钟”者，按《国语》泠州鸠之论钟曰：“大昭小鸣，和之道也。和平则久，久固则纯。纯明则终，终复作乐，所以成政也。”……文王以徽柔懿恭之德，修和有夏，后世于礼乐声容之间，皆象其德……作乐于钟，则谓之宝和。和平则久，克成厥政，宜子子孙孙宝用以传永也。[③]

从两则史料中提到的铭文及名称来看，它们论述的是同一组乐器。宋朝廷得宝和钟之事，《宋史》卷一二七“乐二”中也有记录，此钟在至和二年所得，潭州浏阳县所出，藏于太常，《宋史》记录这枚钟的外形和音色：“叩其声，与朴钟夷则清声合，而其形侧垂。瑗后改铸，正其钮，使下垂，叩之弇，郁而不扬。其镈钟又长甬而震掉，声不和。”[④]但无论是《宋史》还是《玉海》，都未明确这是一枚周代钟，《东观余论》进行考证，明确这是一枚周钟，并对此钟铭文曰“走”及钟名曰“宝龢”的来由

---

① ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999年，第2025页。

② ［宋］王应麟《玉海》第三册，扬州：广陵书社影印，2003年，第1998页。

③ ［宋］黄伯思《东观余论》，文渊阁《四库全书》第850册，台湾商务印书馆，1986年，第338页。

④ ［元］脱脱《宋史》，第2002页。

进行非常细致的分析考辨,并记录钟饰“双凤”就是传说中的鸑鷟。文献阐述鸑鷟的吉祥之意,并对宝和钟礼乐声容的政治含义进行深入阐发,这些文献均是《玉海》、《宋史》中阙于记录的。

《东观余论》中的古钟鉴定文献对于考证先秦钟外形、其在宋代的遗存使用情况、宋人对礼乐意义的理解等,都有一定现实意义。

第二节 宋代的民俗音乐活动

宋代笔记中存留有宋代民俗音乐活动文献,具体表现为节日、商业活动、宗教与婚丧活动中均有音乐行为。民俗音乐活动可见于宫廷、都市及民间等各阶层,宋代笔记对这些活动均有描绘。

一、节日民俗音乐活动文献

(一)元宵音乐活动

元宵节是古代隆重的大众节庆活动,又称“元夜”、“元夕”。元宵观灯的习俗最初来于外域,唐代就经常在元宵夜开坊市门燃灯,宋代继承了这个习俗。[①] 宋代元宵的娱乐活动自年前就开始,以正月十五日这天为高峰,十五日通夜玩赏、延续至十六日夜收灯。在十五日之前,宫廷就已制作綵结了花样奇巧的灯品,都市在年前就逐渐有灯市,茶肆罗列灯毬求售。十五日之前的观灯活动称为“预赏”,预赏时期已有瓦舍伎艺百戏等集中表演,也有舞队穿行,但这段时期的舞队多是女童子队。[②] 十五日这天,灯品种类繁多,制作材料各异,装饰精巧,至夜晚,万灯齐燃,夜景灿然如白昼。这其间,参与的音乐活动主要是舞队和傀儡。舞队的种类达数十种至百种。《东京梦华录》、《梦粱录》、《武林旧事》从不同侧面记录了元宵佳节的京城庆典音乐活动。

《东京梦华录》卷六“元宵”记北宋汴京元宵节自年前就开始,开封府的御街两廊下游人聚集,观看各种歌舞百戏杂剧表演,包括击丸蹴踘、踏索上竿、药法傀儡、杂剧、嵇琴、箫管、杂扮、鼓笛、筑球、虫蚁等等,“奇术异能,歌舞百戏,鳞鳞相切,乐声嘈杂十余里,”十六日这天,各院户家妓竞奏新声,至午夜,游人多聚集相国寺,“寺之大殿,前设乐棚,诸军作乐……又命僧道场打花钹,弄椎鼓……每一坊巷口,

---

① [元]脱脱《宋史》卷一一三“宴飨、游观、赐酺”:“三元观灯,本起于方外之说。自唐以后,常于正月望夜,开坊市门燃灯。宋因之。”北京:中华书局,1999 年,第 1816 页。

② [宋]西湖老人《西湖老人繁胜录》:“预赏元宵,诸色舞者,多是女童,先舞于街市。”《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 107 页。

无乐棚去处，多设小影戏棚子。”①

《梦粱录》卷一“元宵”记录参与元宵的舞队有数十个，傀儡有二十四家，此外还有龙船、鲍老等：

> 舞队自去岁冬至日，便呈行放……元夕之时，自十四日为始……十五夜，帅臣出街弹压，遇舞队照例特犒。街坊买卖之人，并行支钱散给……姑以舞队言之，如清音、遏云、棹刀、鲍老、胡女、刘衮、乔三教、乔迎酒、乔亲事、焦锤架儿、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、神鬼、十斋郎各社，不下数十。更有乔宅眷、淬龙船、踢灯、鲍老、驼象社。官巷口、苏家巷二十四家傀儡……府第中有家乐儿童，亦各动笙簧琴瑟，清音嘹亮。②

《武林旧事》卷二“元夕”条，重点记录宫廷的元宵音乐活动，宫廷殿堂分上、中、下三层，殿上铺五色琉璃，伶人念致语奏乐等，中设皇帝御座，殿下为大露台，内人表演清乐傀儡，又有市井舞队参与。临安城中贵邸豪府有鼓吹舞绾者上门表演，都市节后有四国朝、傀儡、杵歌、舞队、竹马等。

> 仙韶内人，迭奏新曲，声闻人间……其上伶官奏乐，称念口号、致语。其下为大露台，百艺群工，竞呈奇伎。内人及小黄门百余，皆巾裹翠蛾，效街坊清乐傀儡，缭绕于灯月之下。既而取旨，宣唤市井舞队及市食盘架……都城自旧岁冬孟驾回，则已有乘肩小女、鼓吹舞绾者数十队，以供贵邸豪家幕次之玩……每夕楼灯初上，则箫鼓已纷然自献于下……至节后，渐有大队如四国朝、傀儡、杵歌之类，日趋于盛，其多至数千百队……至五夜，则京尹乘小提轿，诸舞队次第簇拥前后，连亘十余里，锦绣填委，箫鼓振作。③

元宵节的音乐活动以舞队场面最为宏大，连亘十余里，《武林旧事》罗列了70种舞队及大小全棚傀儡名，《梦粱录》中亦有舞队名罗列。这些舞队规模宏大、舞者乔装打扮，表演俚俗滑稽、有浓厚的百姓生活气息，给节日增添了热烈欢乐的气氛。

宋代笔记中亦有地方元宵音乐活动的文献。福州在上元日以州府为组织在刹中燃灯、表演杂戏。

---

① ［宋］孟元老《东京梦华录》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第38、40页。

② ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录（外四种）》，第125页。

③ ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，第342—343页。

《淳熙三山志》卷四〇“土俗类”：观灯：旧例，太守以三元会监司，命僚属招郡寄居者，置酒临赏。既夕，太守以灯炬千百、群妓、杂戏迎往一大刹中以览胜。州人、士女却立企望、排众争睹以为乐。[①]

宋代福州的元宵音乐以“杂戏”为主，并集中在寺刹中表演。这条文献虽然对音乐活动的记录非常简略，但作为反映地方州县民俗音乐活动的文献，弥补了地方音乐文献缺乏的遗憾。

（二）驱傩音乐活动

驱傩是历时久远的节日民俗，古人希望借此种方式驱除鬼祟、疫病和严寒。进入腊八以后，从宫廷到地方、包括许多少数民族地区，都有驱傩活动。宋代笔记对宫廷和京城的驱傩活动记录甚详，对福州、桂林、湖州几个地区的驱傩音乐活动亦有一定记录。

宋代的驱傩又称“打野胡”、“野云戏”、[②]“打夜胡”，[③]驱傩时的面具和舞蹈动作都与音乐及戏剧有关。《武林旧事》卷三“岁除”、《东京梦华录》卷一〇“除夕”、《梦粱录》卷六“除夜”记录，宫禁驱傩参与者共有教坊乐人千余人，如将军由身材魁伟的教坊使孟景初扮演，判官由身躯肥胖的教坊南河炭扮演，此外还有钟馗、小妹、土地、灶神、六丁、六甲、六神等扮演者，他们戴面具，着绣画衣，追逐驱祟时用鼓吹乐。民间驱傩可见于赵彦卫《云麓漫钞》卷九、陈傅良《淳熙三山志》卷四〇“驱傩”、周去非《岭外代答》卷七“桂林傩”、《东京梦华录》卷一〇“十二月”、《演繁露》卷六“腊鼓”条目，这些文献记录了汴京、福州、桂林、湖州等地的驱傩事实，如汴京都市驱傩，由男性扮装妇人及鬼神，并敲锣击鼓，很有戏剧因素；桂林人“善制戏面”，其傩队“队仗似优”，“名闻京师”；湖州每年腊月至来年正月有挝鼓活动，昼夜不停，名为“打耗”，其功能与驱傩一致，以去鬼祟为目的。

（三）其他节日中的音乐活动

据宋代笔记记录，上巳日和清明节是古人出游踏春的日子，野外常有游人或家

---

① ［宋］梁克家《淳熙三山志》，文渊阁《四库全书》，台湾商务印书馆，第581—582页。

② ［宋］赵彦卫《云麓漫钞》卷九：“世俗，岁将除，乡人相率为傩，俚语谓之‘打野胡’……亦呼‘野云戏’。”沈阳：辽宁教育出版社，1998年，第91页。

③ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷一〇“十二月”：“有贫者三数人为一火，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为‘打夜胡’。”《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第69页。

妓的音乐活动。[1] 中秋节有家乐活动[2]。七月十五中元节，自七月七乞巧节开始直至十五日，汴京瓦舍勾栏表演《目连救母》杂剧。重阳节时，宫廷内外皆随乐赏花，尤其是宫廷中的重阳节，其隆重程度堪与元宵媲美。[3]

范致明《岳阳风土记》记录，岳阳每年在一定时间有歌场，男女击鼓踏歌，端午之前有击画鼓唱歌的水上行船活动。

> 荆湖民俗：岁时会集，或祷祠，多击鼓，令男女踏歌，谓之歌场……死丧祥葬。多举乐饭僧……濒江诸庙皆有船，四月中择日下水，击画鼓集人，歌以棹之，至端午罢。其实竞渡也，而以为禳灾。[4]

它作为地方音乐活动文献，弥补了史书记载之不足。

二、商业民俗音乐活动文献

宋代酿酒业发达，京城酒库众多，形成了特有的煮酒民俗，文献中称为“诸库迎煮”、“迎新”，即举行隆重的仪式开沽呈样，其中伴有音乐活动。这类文献集中于《都城纪胜》“酒肆”、《梦粱录》卷二〇“妓乐”条目中。

宋代煮酒仪式每年有两次，一次为清明节前，一次是中秋节前后。[5] 煮酒迎新程序如下：首先确定开沽日期，然后各酒库颁布告示，请官私乐妓靓丽着装、雇社队鼓乐奏乐，共同以荣迎引。开沽这天清晨，各酒库前往州府教场伺候点呈。各库及各行会、乐妓等整肃排列队次，游行方阵如下：队首举布牌横幅，上书“某库选到有名高手酒匠，酝造一色上等酴辣无比高酒，呈中第一”；其后是“大鼓及乐官数辈”；再其后是数人担呈样酒；再其后是八仙道人等戏剧装扮、诸行业社队，其中“又有小女童子，执琴瑟；妓家服役婆嫂，乔装绣体浪儿，手擎花篮、精巧笼仗。其官私妓女，择为三等……各执花斗鼓儿，或捧龙阮琴瑟。”队末是候押番的“行首”人员。新酒呈样结束后，游行队伍继续迎引出大街，“直至鹅鸭桥北酒库”，才纳牌解散。各酒肆在这天张灯结彩，游人可随处品尝新酒。

迎煮仪式要求必须有乐妓参加，“虽贫贱泼妓，亦须借备衣装首饰，或托人雇赁，以供一时之用，否则责罚而再办。”行进队列中，各乐妓“及诸社会，动大乐迎酒

---

① ［宋］孟元老《东京梦华录》卷七“清明节”，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 43 页。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》卷八“中秋”，《东京梦华录（外四种）》，第 56 页。

③ ［宋］周密《武林旧事》卷三“重九”，《东京梦华录（外四种）》，第 358 页。

④ ［宋］范致明《岳阳风土记》，《全宋笔记》第二编（7），郑州：大象出版社，2006 年，第 88、95 页。

⑤ ［宋］耐得翁《都城纪胜·酒肆》：“天府诸酒库，每遇寒食节前开沽煮酒，中秋节前后开沽新酒。”《东京梦华录（外四种）》，第 81 页。

样赴府治，呈作乐，呈伎艺杂剧”。乐妓的参与起到了张声势、引耳目的作用。煮酒迎新成了欢乐的酒节，年轻男子沿途劝酒，浮浪闲客追逐于后，“马首金钱彩缎沾及舆台”，所经之地，观看之人累足骈肩。[①]

《梦粱录》卷二〇“妓乐”，罗列了诸多参加煮酒迎新仪式的乐妓姓名：

> 自景定以来，诸酒库设法卖酒，官妓及私名妓女数内，拣择上中甲者……歌喉宛转，道得字真韵正，令人侧耳听之不厌。官妓如金赛兰、范都宜……及私名妓女如苏州钱三姐、七姐、文字季惜惜、鼓板朱一姐。[②]

这段文献叙述参与迎新活动的官妓与私妓，其中有鼓板乐妓，但多为善于歌唱的乐妓，由此可知，都城迎新活动中的音乐表演以歌唱形式为主。

煮酒迎新中音乐活动的参与为新酒出库壮大声势，促进酿酒行业的繁荣，属商业性音乐文化活动。但音乐活动的参与也使一年两次的迎新成了市民的节日，众市民“累足骈肩”观看就是明证，迎新队伍中的乐妓表现和音乐活动必也给市民留下了较深的印象，以致后来出现了一种舞队，名称就叫“乔迎酒”[③]。

三、宗教民俗音乐活动文献

宋代以民间祠庙为中心的民众宗教集会，称为“祠赛社会”，也称为庙会、神会，这些宗教活动中常有音乐活动。据《梦粱录》、《武林旧事》载，二月初八日是钱塘门外霍山路祠山神张真君的诞辰，每年这个时间，都城内外的府第、宫廷内官、士民等来庙献送：有物质献送，如宝器珠玉、巾帽靴鞋、奇花异果等，也有视听表演献送，如“彩旗、鼓吹、妓乐、舞队等社……歌叫卖声……并呈于露台上”。十一日这天，庙里有教坊衙前乐乐人的表演，“教乐所人员部领诸色乐部，诣殿作乐呈现。”这种道教祈神性质的庙会活动，其实是一场民间娱乐盛会，因此，自朝至暮，观者云集。初八日，西湖游船尽开，有龙舟载鼓吹戏于水中，又有龙舟赛事，故而“苏堤游人，来往如蚁”。[④]

《武林旧事》卷三“社会”罗列了二月初八日祠山诞辰时参加庙会的各社会名，共有15种。

---

① [宋]吴自牧《梦粱录》卷二“诸库迎煮”，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第133页。

② 同上，第303页。

③ [宋]周密《武林旧事》卷二“舞队”：“乔三教、乔迎酒、乔亲事。”《东京梦华录（外四种）》，第346页。

④ [宋]吴自牧《梦粱录》卷一“八日祠山圣诞”。

> 二月八日为桐川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社杂剧、齐云社蹴球、遏云社唱赚、同文社耍词、角牴社相扑、清音社清乐、锦标社射弩、锦体社花绣、英略社使棒、雄辩社小说、翠锦社行院、绘革社影戏、净发社梳剃、律华社吟叫、云机社撮弄。而七宝、瀼马二会为最。[①]

以上音乐社会有杂剧、唱赚、清乐、影戏、吟叫五种。而在临安，这样的庙会每年有多场，三月三日的殿司真武会，三月二十八日东岳生辰，其场景与此类似。

汴京也有庙会活动，六月初六是崔真君诞辰，六月二十四日是二郎神生日，庙会活动亦如火如荼。如《东京梦华录》卷八“六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日”条，载二郎神诞辰之庙会，二十三日这天宫廷就会将做好的戏玩之具送至庙里，届时有作乐迎引，庙殿前露台上设乐棚，“教坊钧容直作乐，更互杂剧舞旋”，二十四日天未明时，就已有众人争先烧香，清晨开始呈百戏，有“上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、砑鼓、牌棒、道术之类”[②]，至夜晚才结束。从音乐活动来看，其大多是宋代盛行的市民艺术形式，与元宵节的音乐欢庆形式同类。

四月八日是“浴佛节”，宋代的各大禅院都有浴佛斋会，民众集于放生池放生。寺院里的僧尼将铜佛象浸在糖水盆中，上覆花棚，铙钹演奏，遍行富邸豪室求施利。[③]

此外，宋代的祈雨活动中也会有音乐活动，李石《续博物志》卷五载“蜥蜴求雨法”：“以土实巨瓮，作木蜥蜴，小童操青竹、衣青衣以舞，歌曰：‘蜥蜴蜥蜴，兴云吐雾。雨若滂沱，放汝归去。’”[④]这种带有巫术意识的求雨法在唐代时已有，北宋熙宁年间依然盛行此法，以十至十三岁的男童数十人分为两队，手持青竹边舞边歌。

四、婚丧民俗音乐活动文献

（一）婚礼中的音乐活动

宋代民间婚礼嫁娶用鼓吹乐，乐用于新妇催妆上车及酒散后的迎婿还家之时。[⑤] 但宫廷的公主婚礼则不同，皇帝在便殿接见驸马用教坊宴乐五盏制，公主至

---

① ［宋］周密《武林旧事》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 353 页。

② ［宋］孟元老《东京梦华录》，《东京梦华录（外四种）》，第 53 页。

③ ［宋］周密《武林旧事》卷三“浴佛”，《东京梦华录（外四种）》，第 354 页。

④ ［宋］李石《续博物志》，《全宋笔记》第四编（4），郑州：大象出版社，2008 年，第 192 页。

⑤ ［宋］孟元老《东京梦华录》卷五“娶妇”，《东京梦华录（外四种）》，第 33 页。

驸马家用教坊50人之乐。①

《岭外代答》记录了广西少数民族婚礼的“送老”和“对歌”之习俗。

> 《岭外代答》卷四“风土门·送老”：岭南嫁女之夕，新人盛饰庙坐，女伴亦盛饰夹辅之，迭相歌和，含情凄婉，各致殷勤，名曰送老，言将别年少之伴，道之偕老也。其歌也，静江人倚《苏幕遮》为声，钦人倚《人月圆》，皆临机自撰，不肯蹈袭。其间乃有绝佳者。凡送老皆深夜，乡党男子群往观之，或于稠人中发歌以调女伴，女伴知其谓谁，亦歌以答之，颇窃中其家之隐匿，往往以此致争，亦或以此心许。②

送老，即女儿出嫁之夜，新人盛装而坐，女伴们迭相唱和，表达年少时的情谊及对新人的祝福。送老之时，乡党男子也成群而来，与送老的女伴相互对歌，以此寻觅终身伴侣。

（二）丧葬中的音乐活动

宋代丧葬仪式中的音乐多是胡乐，以铙钹鼓为主要乐器，演唱的歌曲如《降黄龙》，也是梵语演化而来的歌曲。宋代士大夫曾强烈反对丧葬中用鼓吹乐和胡乐，因此，在北宋建国初期的开宝和太平兴国年间，曾禁丧葬用乐，但在州县地方，这种禁令并不能有效。

> 《燕翼诒谋录》卷三“丧葬不得用僧道”：丧家命僧道诵经，设斋作醮作佛事，曰资冥福也。出葬用以导引，此何义耶？至于铙钹，乃胡乐也，胡俗燕乐则击之，而可用于丧柩乎？世俗无知，至用鼓吹作乐，又何忍也！开宝三年十月甲午，诏开封府禁止士庶之家，丧葬不得用僧道威仪前引。太平兴国六年，又禁送葬不得用乐，庶人不得用方相魌头。今犯此禁者，所在皆是也。祖宗于移风易俗留意如此，惜乎州县间不能举行之也。③
>
> 《吹剑录外集》：今京城用瑜伽法事，惟只从事鼓钹……至其诵念，则时复数语，仍以梵语演为歌调，如《降黄龙》等曲，至出殡之夕，则美少年长指爪之僧，出弄花钹花鼓锤专为悦妇人掠钱物之计。④

---

① ［宋］周密《武林旧事》卷二“公主下降”，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第338页。

② ［宋］周去非《岭外代答》，上海远东出版社，1996年，第88页。

③ ［宋］王栐《燕翼诒谋录》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001年，第4606页。

④ ［宋］俞文豹《吹剑录外集》，文渊阁《四库全书》第865册，台湾商务印书馆，1986年，第499页。

上文记丧葬中的《降黄龙》是以梵语演为歌调，实际上这是一首胡乐歌曲，《宋史》卷一三一“乐六”记录它“华声而用胡乐之节奏”。[①]

五、史书中的民俗音乐活动文献

宋代的宗教、商业民俗音乐活动文献，是笔记所特有，这两类文献未能见于史书记载。

古代宫廷的大型活动多属于“礼”的范畴而带有仪式性，《宋史》中虽然有公主下降等婚庆吉礼过程、皇族臣僚丧葬等凶礼过程记录，但无音乐记录。

关于宋代的节日庆典，《宋史》虽有较详记载，但与笔记记述相比，仍显单薄。如关于宫廷元宵节的欢庆情况，《宋史》卷一一三“宴飨、游观、赐酺”记录如下：

> 上元前后各一日，城中张灯，大内正门结彩为山楼影灯，起露台，教坊陈百戏。天子先幸寺观行香，遂御楼，或御东华门及东西角楼，饮从臣。四夷蕃客各依本国歌舞列于楼下。东华、左右掖门、东西角楼、城门大道、大宫观寺院，悉起山棚，张乐陈灯，皇城雉堞亦遍设之。其夕，开旧城门达旦，纵士民观。后增至十七、十八夜。[②]

《宋史》卷一一三还叙述了其他节日的欢度情景，如：太祖建隆三年，因诏宪皇太后丧期，元宵节仅燃灯但没有排场戏乐；太宗雍熙元年，十二月二十一日邻近过年之际，在丹凤楼至朱雀门张乐，“作山车、旱船，往来御道。又集开封府诸县及诸军乐人列于御街，音乐杂发，观者溢道，纵士庶游观，迁市肆百货于道之左右”，[③]并召集古稀老人坐于楼下参与酒食宴饮；真宗景德四年二月，皇帝至五凤楼观酺，“楼前露台奏教坊乐”，诏古稀老人500人坐于楼下参与宴饮。

> 凡赐酺，命内诸司使三人主其事，于乾元楼前露台上设教坊乐。又骈系方车四十乘，上起彩楼者二，分载钧容直、开封府乐。复为棚车二十四，每十二乘为之，皆驾以牛，被之锦绣，萦以彩纼，分载诸军、京畿伎乐，又于中衢编木为栏处之……若五日，则第一日近臣侍坐，特召丞、郎、给、谏，上举觞，教坊乐作，二大车自昇平桥而北，又有旱船四挟之以进，棚车由东西街交骛，并往复日再焉。东距望春门，西连阊阖门，百戏竞作，歌吹腾沸。[④]

---

① ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999 年，第 2062 页。

② 同①，第 1816 页。

③ 同①，第 1817 页。

④ 同①，第 1818 页。

上文中虽然记录了元宵及其他节日的欢度过程，也提到其中用到百戏、“四夷蕃客各依本国歌舞”、山车、旱船、教坊乐、歌吹。但是，笔记关于元宵节音乐活动的文献涉及时间、地点、表演过程的具体描绘、舞队的名称罗列等，因此，关于民俗音乐活动的文献，笔记的史料价值要高于史书。

小　　结

宋代笔记文献记录了宋代的乐器收藏事实，这些乐器主要是古琴、古钟、古錞于、古铜鼓等。宋代藏琴以唐代雷氏琴为贵，名琴在文人士大夫之间转让频繁，并出现了大量赝品。古琴收藏与古琴文化繁荣密切相关，两者互为因果。宋代笔记中二万余字的古琴文献，涉及古琴演奏和制作等各个方面，间接反映了古琴在宋人生活中的重要地位。古钟收藏主要表现为宫廷收藏周钟，其中的䃔钟是宋代大晟乐编钟制作的样本。古錞于的收藏既可见于宫廷、也可见于民间。钟、錞于等古乐器收藏文献不仅记录了这些乐器的外形与纹饰等，也表达了宋人对复兴周代礼乐的探索。由于这些文献涉及到宋代金石学研究、古乐器文献考辨等，它们具有很高的学术价值，其史料价值也远在史书文献之上。

宋代笔记中的民俗音乐活动文献涉及：节日、商业、宗教、婚丧民俗中的音乐活动。其中元宵节、民众宗教集会、煮酒迎新音乐活动，它们多见于《东京梦华录》、《武林旧事》、《梦粱录》记录，从文献反映的情况来看，这三种音乐活动中均表演宋代盛行的市民音乐形式，如舞队、杂剧、唱赚、耍令等。史书中的民俗音乐活动文献，仅见于元宵节及过年前的宫廷大型庆祝活动，其他民俗音乐活动则未见记录。宋代笔记中的一些文献涉及地方民俗音乐活动，如桂林、福州、湖州的驱傩音乐活动、岳阳的端午节音乐活动、岭南的婚礼音乐活动，它们作为研究古代地方音乐史的资料而弥足可贵。

第六章　宋代笔记中的乐曲乐人文献史料价值研究

第一节　宋代笔记中乐曲文献的史料价值

一、笔记中的民间歌曲文献

宋代文人已表现出对民间歌曲和地方民间音乐的关注，并将之称为“山歌”，这一点在笔记中有所反映。宋代笔记中记录的宋代民间歌曲有《炙手歌》、《鸡唱》、《牧护歌》等。张邦基《墨庄漫录》卷四记录《炙手歌》是淮西村人所唱，以竹筒筑地为节，男女挽臂成围歌唱，并记录吴地山歌、岭外山歌的风格。

> 予见淮西村人多作《炙手歌》，以大长竹数尺，刳去中节，独留其底，筑地逢逢若鼓声，男女把臂成围，抚髀而歌，亦以竹筒筑地为节。四方风俗不同，吴人多作山歌，声怨咽如悲，闻之使人酸辛。柳子厚云：“欸乃一声山水绿”，此又岭外之音，皆此类也。[①]

《鸡唱》是黄州人群聚时所唱，其产生可能与模仿晨晓鸡叫及报时唱漏有关，苏轼《仇池笔记》对此有记录。《宋史》亦记录，北宋太平兴国时期，宫廷伶官蔚茂多模仿唱漏声制《鸡叫子》曲。据这两种文献可知，模仿唱漏声的歌曲在南、北方都有流传。

> 《仇池笔记卷下·鸡唱》：余来黄州，光、黄人二三月群聚讴歌，不中音律，宛转如鸡鸣耳。与宫人唱漏微相似，但极鄙野……岂《鸡唱》之遗音乎。今土

---

① ［宋］张邦基《墨庄漫录》卷四“穆护歌”，北京：中华书局，2002 年，第 116 页。

人谓之山歌云。①

《宋史》卷一四二“乐一七”、《宋会要辑稿·乐五》:太平兴国中,伶官蔚茂多侍大宴,闻鸡唱,殿前都虞侯崔翰问之曰:“此可被管弦乎?”茂多即法其声,制曲曰《鸡叫子》。②

从时间来推测,太平兴国之后再过50年,苏轼才出生,因此,苏轼怀疑黄州人所唱的《鸡唱》是太平兴国时期宫廷《鸡唱》的遗声,民间则把这首歌称为山歌。

《牧护歌》(又称《穆护歌》)在宋人笔记中有诸多讨论,这首歌曲流传甚广,在西南巴僰夔州、嘉州,黔中,南部云安、吴地苏溪皆有歌唱,唱末时伴有舞。有些地区把这首歌曲用在民间宗教活动当中。云安的《牧护歌》在早期歌唱时以“刳曲木状如瓠,击之以为歌舞之节”,歌词有“听说商人木瓠,四海五湖曾去”。“一言为报诸人,倒尽百瓶归去”。黔中的《牧护歌》歌词有“奠酒烧钱归去”等。③

宋代笔记还记录了一些前代流传下来的民间歌曲,并对此作相应评论。如《懊侬歌》本是晋代产生的民谣,吴曾《能改斋漫录》卷一“欢称妇人”中对歌词中的“侬”进行理解和解释。④ 袁褧《枫窗小牍》卷上记录临安有“狂童游女借为奔期问答之歌”。⑤ 杨彦龄《杨公笔录》记录劳动号子:“役夫举貌呼邪许,比相和唱,自古如此。昔翟煎谓梁惠王曰:‘夫举大木者,前呼邪许,后亦应之。’此举动勤力之歌也。其间桀黠者,往往能为韵语以倡率其众,事亦出于古。”⑥

以上文献说明宋代文人对民间歌曲有所关注,是史书中难以见到的文献。文人关注民间歌曲在明清时期达到高峰,而宋代笔记记录是此现象的先声。

二、笔记中的乐曲文献

宋代笔记中涉及大量的乐曲名称,因此保存了部分宋代乐曲信息。本文对宋

---

① [宋]苏轼《仇池笔记》,涵芬楼旧本影印,上海书店,1990年。

② [元]脱脱《宋史》,北京:中华书局,1999年,第2244页。[清]徐松《宋会要辑稿》,北京:中华书局影印,第349页。

③ [宋]洪迈《容斋随笔·四笔》卷八“穆护歌”,[宋]姚宽《西溪丛语卷上》,[宋]黄庭坚《山谷题跋补编·题牧护歌后》。

④ [宋]吴曾《能改斋漫录》卷一“欢称妇人”:“晋吴声歌曲,多以‘侬’对‘欢’,详其词意,则‘欢’乃妇人,‘侬’乃男子耳。然至今吴人称侬者,唯见男子,以是知欢为妇人必矣。《懊侬歌》云:‘潭如陌上鼓,许是侬欢归。’”上海:中华书局,1960年,第6页。

⑤ [宋]袁褧《枫窗小牍》卷上:“武肃王还临安,与父老饮,有三节还乡之歌,父老多不解。王乃高揭吴音以歌,曰:‘你辈见侬底欢喜,别是一般滋味子,长在我侬心子里。’至今狂童游女借为奔期问答之歌,呼其宴处为‘欢喜地’。”《宋元笔记小说大观》(五),上海古籍出版社,2001年,第4767页。

⑥ [宋]杨彦龄《杨公笔录》,《全宋笔记》第一编(10),郑州:大象出版社,2003年,第147页。

代笔记文献中的乐曲整理，仅限于笔记中明确表示是宋代当朝所使用的乐曲。如《容斋随笔》卷一四“大曲伊凉”：“今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。凉州今转为梁州，唐人已多误用，其实从西凉府来也。”①这则文献以“今乐府”三字，说明宋代有伊、凉、熙、石、渭州五首大曲。本文对乐曲文献的整理即以此为类。

宋代笔记以《武林旧事》记录乐曲名称最多。卷一“圣节”之“天基圣节排当乐次”、卷八“皇后归谒家庙”、卷七“德寿宫起居注”、卷一“恭谢”中，均记录有乐曲名称，现仅列乐曲名称如下（下文及表 6－1 中罗列的加下划线的乐曲名称均在《宋史·乐志》中有记录）：

卷一·圣节

万寿永无疆	舞圣寿齐天乐慢	帝寿昌慢	升平乐慢	万方宁慢
永遇乐慢	寿南山慢	恋春光慢	赏仙花慢	碧牡丹慢
上苑春慢	庆寿乐慢	柳初新慢	万寿无疆薄媚	上林春
万岁梁州	圣寿永	捧瑶卮慢	花梢月慢	万寿永康
万岁声	长生宝宴乐	降圣乐慢	瑶池游	聚仙欢
尧阶乐慢	圣寿永	出墙花慢	万寿祝天基	缕金蝉慢
托娇莺慢	齐天乐	庆芳春慢	延寿曲慢	月中仙慢
寿炉香慢	庆箫韶慢	月明对花灯慢	会群仙	玉京春慢
四时欢	老人星降黄龙	筵前保寿乐	贺时丰	拜舞六么
玉箫声	碎锦梁州歌头	庆千秋	寿齐天	万寿兴隆乐
惜春	神曲	六么	柳初春	寿星
梅花伊州	寿长春	万花新		

卷八·皇后归谒家庙

长生乐	蕙兰芳	玉漏迟慢	侧犯	真珠髻
柳莺穿	喜庆	圣寿永	倾杯乐	忆吹箫
献仙音	寿千春	芳草渡	万岁声	卖花声
鱼水同欢	帘外花	无疆寿	双双燕	舞杨花
寿南山	安平乐	会群仙	吴音子	四时欢
花犯	金盏倒垂莲	喜新春慢		

卷七·德寿宫起居注

会庆万年薄媚	泛兰舟	霓裳中序	万岁兴龙曲
十色菊	千秋岁		

卷一·恭谢

满路花	寿同天

---

① ［宋］洪迈《容斋随笔》，北京：中华书局，2005 年，第 186 页。

以上《武林旧事》卷一、卷七、卷八中记录的乐曲有至少94首。

以下表格罗列的歌曲、器乐曲或舞曲名称，均是宋代笔记中明确提及的宋代当朝所用乐曲。（加下划线的乐曲名称均可见于《宋史·乐志》的记载）。表格中，《黄河清》、《柘枝舞》等乐曲未明确标示体裁，均因原文献中未明确记录。

表6-1　宋代笔记中的乐曲文献一览表[①]

文献出处	歌曲、器乐曲、舞曲
《梦窗稿》卷一	72首曲牌的调式及歌词
《宋朝事实类苑·抛球曲》	歌曲《抛球曲》
《山谷题跋》卷二"题古乐府后"/《桯史》卷一一	歌曲《竹枝》
《山谷题跋补编·跋秋风吹渭水词》	歌曲《秋风吹渭水》
《碧云騢》	歌曲《河满子》
《青琐高议前集》卷三	歌曲《娇娘行》
《渑水燕谈录》卷七"歌咏"	天圣、宝元间歌曲《平阳代意》
《青琐高议前集》卷八	歌曲《沁园春》
《湘山野录》卷上	歌曲《木兰花》
《玉壶清话》卷九/《东轩笔录》卷一一	歌曲《渔家傲》
《邵氏闻见后录》卷一九	歌曲《满庭芳》
《萍洲可谈》卷一	乐府《瑟二调歌》
《老学庵笔记》卷七/《家世旧闻上》	歌曲《侧金盏》、《曹门高》
《游宦纪闻》	歌曲《柳叶曲》
《商刻东坡志林》卷七	歌曲《阳关三叠》
《仇池笔记》卷下"鸡唱"	民歌《鸡鸣歌》（又称《鸡唱》）
《能改斋漫录》卷一一	歌曲《踏莎行》
《独醒杂志》卷五	蕃歌曲《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》
《铁围山丛谈》卷三	歌曲《水调歌头》
《山谷题跋》卷一"题牧护歌后"/《墨庄漫录》卷四/《容斋四笔》卷八"穆护歌"/《西溪丛语》卷上	歌曲《穆护歌》（又称《牧护歌》）
《吹剑录》	梵语歌曲《降黄龙》
《岭外代答》卷四"风土门·送老"	民歌《苏幕遮》《人月圆》

① 因前文已述及古琴曲，此处不赘列。

（续表）

文献出处	歌曲、器乐曲、舞曲
《浩然斋雅谈》卷下	歌曲《大酺》《六丑》
《泊宅编》卷六	元丰笛曲《鹤南飞》
《演繁露》卷一二/《梦粱录》卷一六"茶肆"	笛曲《梅花》、鼓乐《梅花引》
《能改斋漫录》卷三"曲名荔枝香"	器乐曲《荔枝香》
《能改斋漫录》卷一"乐府名大郎神"	器乐曲《二郎神》
《宋朝事实类苑·鼓》/《容斋续笔》卷七"昔昔盐"/《寓简》卷八/《贵耳集》卷中	杖鼓曲、南岳庙献神乐曲《黄帝炎》
《梦粱录》卷二〇"妓乐"	小乐器曲《渤海乐》、鼓板《太平令》
《梦粱录》卷一"车驾诣景灵宫孟飨"	鼓吹乐《礼成回銮曲》
《都城纪胜·瓦舍众伎》	鼓板曲《贺圣朝》
《演繁露》卷一六	鼓吹曲《六州歌头》《十二时》《导引》《降仙台》
《五总志》	琵琶曲《泛清商》《醉吟商》《凤鸣羽应圣羽》
《挥麈后录余话》卷一	细乐《兰陵王》、《扬州散》
《石林燕语》卷四/《因话录》	舞曲《柘枝》
《东京梦华录》卷九"宰执亲王宗室百官入内上寿"/《丁晋公谈录》	舞曲《应天长》《采莲》
《墨庄漫录》卷三	舞曲《梁州》
《负暄杂录·傀儡子》	字舞舞曲《绿腰》《苏合香》《屈柘》《湖渭州》《围乳旋》《甘州》《庆寿》《锡燕》
《容斋随笔》卷一四"大曲伊凉"/《演繁露》卷七	大曲《伊州》《凉州》《熙州》《石州》《渭州》
《鄮峰真隐漫录》卷四五、卷四六	大曲《采莲舞》《太清舞》《柘枝舞》《花舞》《剑舞》《渔父舞》
《碧湖杂记》	乐曲《兰陵王》、歌曲《兰陵王入阵曲》
《瓮牖闲评》卷五/《齐东野语》卷八"六么羽调"/《演繁露》卷一二"六么"	乐曲《六么》
《齐东野语》卷一六	乐曲《菊花新》
《铁围山丛谈》卷二	《黄河清》、《寿香明》
《西塘集耆旧续闻》卷九	《喜迁莺》
《铁围山丛谈》卷二	《望瀛法曲》

（续表）

文献出处	歌曲、器乐曲、舞曲
《山谷题跋》卷二"题古乐府后"	《小秦王》
《靖康缃素杂记》/《程氏续考古编》卷六	《三台》
《东京梦华录》卷七"驾登宝津楼诸军呈百戏"	《拜新月》
《经筵玉音问答》	《贺新郎》《喜迁莺》《万年欢》
《梦粱录》卷五"驾宿明堂斋殿行禋祀礼"	登歌乐曲"十二安"
《困学纪闻》卷一五"考史"	建隆初年四庙乐《大善》《大宁》《大顺》《大庆》
《玉壶清话》卷二	乾德年雅乐：《五瑞》《四瑞》《采茨》《隆安》

上文中罗列的乐曲名称，除雅乐名称、《梦窗稿》卷一的72首乐曲名称及重复的名称之外，共乐曲名称170首，其中能见于《宋史·乐志》记载的乐曲名称共53首。

三、乐曲文献的史料价值

宋代笔记当中，有些乐曲文献是作者的专门记录，有些则是作者在叙述其他事件的过程中提及乐曲名称。在专门记录中，作者常会对该首乐曲的产生或乐曲名称进行溯源，因此保存的信息比较明确完整。将宋代笔记中的多种乐曲文献聚集，能深入了解该乐曲的性质和使用状况。

（一）《采莲曲》

宋代笔记中的《采莲曲》文献比较多见。《采莲》歌曲的产生可追溯到汉代，是汉代乐府收集的歌谣。"江南可采莲，莲叶何田田"之歌词在古代流传甚广。唐代有《采莲》歌曲和舞蹈，唐代路德延的《小儿诗》中，有"合调歌杨柳，齐声踏采莲"之句，说明《采莲》在唐时就已盛行。从宋代笔记文献来看，《采莲》是宋代非常盛行的一首乐曲，这首乐曲可用于以下用途。

1. 可作吹奏乐曲。

> 《丁晋公谈录》：将举盏，赵之乐官立于西庑。时东厢先品数声，赵谓曰："于此调吹《采莲》送盏。"①

2.《采莲》是宋代教坊的舞队，也可作器乐演奏的断送。

---

① ［宋］丁谓《丁晋公谈录》，《全宋笔记》第一编（四），郑州：大象出版社，2003年，第265页。

《都城纪胜·瓦舍众伎》:传学教坊十三部……以次又有小儿队,并女童采莲队。①

《东京梦华录》卷九"宰执亲王宗室百官入内上寿":第七盏……百官酒三台舞讫,参军色作语,勾女童队入场。女童皆选两军妙龄容艳过人者四百余人,或戴花冠,或仙人髻鸦霞之服,或卷曲花脚幞头,四契红黄生色销金锦绣之衣,结束不常,莫不一时新妆,曲尽其妙……亦每名四人簇拥,多作仙童丫髻,仙裳执花,舞步进前成列。或舞《采莲》,则殿前皆列莲花……且舞且唱。乐部断送《采莲》讫,曲终复群舞。②

以上舞《采莲》中,"仙童丫髻,仙裳执花,舞步进前成列",就是史书中记录的采莲队,《宋史·乐一七》、《文献通考·乐一九》、《宋会要辑稿·乐五》中分别记录"女弟子队……六曰采莲队,衣红罗生色绰子,系晕裙,戴云鬟髻,乘彩船,执莲花。"对于《采莲》舞队,笔记记述比史书更详尽。

3. 是完整的舞蹈。史浩《鄮峰真隐漫录》卷四五"大曲"中,有《采莲舞》舞蹈过程的详细描述,此《采莲舞》由五人组成,不同于上文中的采莲舞队,是有歌词有对答、有情节性的舞蹈。

4.《采莲》是宋代的杂剧音乐。《武林旧事》卷一〇"官本杂剧段数"中有三本"采莲"杂剧:"唐辅采莲、双哮采莲、病和采莲"。

《采莲》在宋代史书乐类文献中也有相对较多的记载,如《文献通考》、《宋史》中都记录教坊中有采莲舞队。《宋史》记录《采莲》是大曲,也是曲破乐曲。

《宋史》卷一四二"乐一七":所奏凡十八调、四十大曲……九曰双调,其曲三,曰《降圣乐》、《新水调》、《采莲》。③

《宋史》卷一四二"乐一七":曲破二十九:……黄钟宫《采莲回》。④

《文献通考》记录这首乐曲在梁代的使用。

《文献通考》卷一三七"丝之属胡部":梁羊侃素善音律,自造《采莲歌》,颇有新致。⑤

---

① [宋]耐得翁《都城纪胜》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 84 页。

② [宋]孟元老《东京梦华录》,《东京梦华录(外四种)》,第 61 页。

③ [元]脱脱《宋史》,北京:中华书局,1999 年,第 2239 页。

④ 同上,第 2241 页。

⑤ [宋]马端临《文献通考》,北京:中华书局影印,1986 年,第 1219 页。

结合不同文献对《采莲》的记录可知，《采莲》确是宋代非常盛行的一首乐曲，有歌唱、器乐、断送、舞蹈、舞队、杂剧、大曲、曲破，笔记与史书对此曲记载的信息不同，笔记记录更丰富。

（二）《瑟二调歌》

《瑟二调歌》是宋代教坊乐曲，《萍洲可谈》卷一对这首乐曲进行了较完整的记录：

> 子瞻曾为先公言："书传间出迭字，皆作二小画于其下。乐府有《瑟二调歌》，平时读作'瑟瑟'，后到海南，见一黥卒，自云元系教坊瑟二部头，方知当作'瑟二'，非'瑟瑟'也。"子瞻好学，弥老不衰，类皆如此。余尝访教坊瑟二事，云每色以二人，如笛二、筝二，总谓之"色二"，不作"瑟"字，不知果如何。[①]

这则条目指出，宋代《瑟二调歌》这首乐曲，其名称很可能由其演出形式发展而来。

宋代教坊演出时常是每色二人，这一点不仅在上文中有记录，在《宋史》卷一四二"乐一七"也有记载：

> 教坊本隶宣徽院……嘉祐中，诏乐工每色额止二人，教头止三人，有阙即填。[②]

每色二人的演出形式衍生出乐曲名称，在流传过程中，"色二"因谐音之故而变化成"瑟二"，由于古人书写时常将迭字写成二小画的简写，因此"二"字被误当成迭字，"瑟二"被误读成了"瑟瑟"。

这则笔记条目中，记录了教坊演出每色人数、乐曲名称和演出形式等信息。古代乐曲名称常因读音、书写等方面的原因而发生讹变，这首乐曲名称的变化过程即是此类典型事例。

（三）《梅花曲》

《梅花曲》被记录于《宋史》卷一四三"乐一七"及《宋会要辑稿・乐五》，原文记录太宗时期的390首乐曲名称，《梅花》是一首平调小曲："小曲二百七十……平调十……《落梅花》。"[③]

---

① ［宋］朱彧《萍洲可谈》，《宋元笔记小说大观》（二），上海古籍出版社，2001年，第2303页。

② ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999年，第2245页。

③ ［元］脱脱《宋史》，第2242页。［清］徐松《宋会要辑稿》，北京：中华书局影印，1957年，第348页。

笔记对这首乐曲的记录则较为全面，《演繁露》记录这是一首笛曲，并对这首乐曲进行考源，指出这首乐曲来自西域，是一首古横吹曲。

> 《演繁露》卷一二“笛曲《梅花》”：段安节《乐府杂录》：“笛，羌乐也。古曲有《落梅花》。”吴兢《乐府要解》：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之。有双横吹，即胡乐也。”兢所列古横吹曲有名《梅花落》者，又，许云封《说笛》亦有《落梅》、《折柳》二曲，今其辞亡，不可考矣。然词人赋梅用笛事，率起此。①

《梦粱录》则记录这首乐曲由鼓笛演奏，有曲破部分，并记录其在闹市中使用所具备的商业广告效应。

> 《梦粱录》卷一六“茶肆”：向绍兴年间，卖梅花酒之肆，以鼓乐吹《梅花引》曲破卖之……今之茶肆，列花架，安顿奇松异桧等物于其上，装饰店面，敲打响盏歌卖。②

将《宋史·乐志》与笔记中的记录相结合，对《梅花》曲在宋代使用的调式、演奏乐器、宫廷与民间的使用情况等有了诸多了解。

四、史书中的乐曲文献

对于宋代所使用的乐曲，几部常用史书的记录情况如下：

《宋史·乐志》卷一四二“教坊”部分包括：宋代大宴所用的十八调四十大曲，云韶部和法曲部的部分乐曲，各队舞名称，太宗时期的390首乐曲名称；卷一四二“诗乐”部分，记录《二南》、《小雅》中被宋代配上埙籥用以咏歌的诗歌名；卷一四〇中记录了宫廷鼓吹乐的乐曲名；其余“乐志”部分记录宫廷礼乐及祭祀中的“十二安”乐曲和文、武舞，登歌朝会等用的瑞曲，祭祀各位先皇所用的庙乐；卷一三一中有郑译八十四调的乐曲名举例、歌颂祖宗功德的鼓吹乐曲。

《宋会要辑稿》中存留的乐曲信息与《宋史》差别不大，如：《宋会要辑稿·乐五》中的“诗乐”部分与《宋史》卷一四二中的“诗乐”部分完全相同，《宋会要辑稿·乐五》中的“教坊乐”文献与《宋史》卷一四二中的“教坊”部分相比较，除少了“春秋三大宴”所奏“十八调、四十大曲”的内容外，其余皆与《宋史》“教坊”文献相同，因此，《宋会要辑稿》中存留的教坊乐曲信息少于《宋史》的同类文献。此外，《宋会要辑稿》中存留的乐悬乐曲、鼓吹乐乐曲等信息，则分别见于“乐二”、“乐

---

① ［宋］程大昌：《演繁露》，北京：京华出版社，2000年，第396页。

② ［宋］吴自牧《梦粱录》，《东京梦华录（外四种）》，北京：文化艺术出版社，1998年，第254页。

三"、"乐四"、"乐五"当中。

《文献通考·乐》中的宋代乐曲名称主要集中于卷一四三"乐歌"、卷一四五"乐舞"、卷一四六"俗部乐"、卷一四七"鼓吹"中的各个宋代部分。其中包括:宫廷礼乐和祭祀中的"十二安"乐曲及文武舞,登歌朝会等用的瑞曲、祭祀各位先皇所用的庙乐,鼓吹曲,宴乐所用的十八调四十大曲、云韶部的十三大曲。

《玉海》音乐类宋代部分的乐曲名称,包括宋代各时期礼乐与祭祀用的"十二安"乐曲,各时期登歌、朝会、上寿所用的瑞曲、太庙室舞曲名。

综上观之,宋代史书中存留的乐曲文献主要是:①用于乐悬演奏的郊庙祭祀、雅乐登歌、先皇庙乐、文舞武舞等乐曲。②用于鼓吹部演奏的卤簿鼓吹乐曲。③用于教坊、云韶部和春秋大宴的乐曲。④用于乡饮酒的诗乐。

四部常用宋代史书中,《宋史·乐志》的乐曲文献甚为集中,因此,笔者将之与笔记中记录的乐曲名称相对照,前文罗列乐曲名,划线部分即是《宋史·乐志》中已有记录的乐曲,它们基本是宋代教坊乐曲,用于宴会中。经粗略统计,笔记中保留的乐曲名称与史书相重复的不到一半,因此,笔记乐曲文献极大丰富了宋代俗乐曲库。

第二节　宋代笔记中乐人文献的史料价值

宋代笔记中的乐人文献至少15,500字,涉及民间都市乐人、宫廷乐人和乐妓、文人音乐家。

一、笔记中的都市乐人名单

《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条目,罗列了55种伎艺的艺人姓名,其中,音乐伎艺的乐人种类和数量分别是:影戏(18)、唱赚(22)、小唱(9)、丁未年拨入勾栏弟子嘌唱赚色(14)、鼓板(14)、杂剧(39)、杂扮(26)、弹唱因缘(11)、唱京词(4)、诸宫调(4)、唱耍令(19)、唱《拨不断》(2)、舞绾百戏(11)、傀儡(10)、清乐(2),共音乐伎艺乐人205人。这是目前所见最集中完整的宋代都市乐人名单。

《梦粱录》卷二〇"百戏伎艺"条目,罗列了百戏伎艺的艺人名单,包括路岐人、踢弄人、杂手艺、傀儡、水百戏、弄影戏几类,其中音乐伎艺为悬线傀儡、杖头傀儡、水傀儡、弄影戏几种,共记录音乐伎艺乐人10人。《梦粱录》卷二〇"妓乐"条目中,罗列各音乐伎艺乐人名单,除孟角球、葛守成、丁仙现、丁汉弼、杨国祥是教坊乐人以外,[①]其他均为官妓或瓦舍乐人,包括诸宫调首创者孔三传、撰赚人张五牛等,

---

① [宋]吴自牧《梦粱录》卷二〇"妓乐":"向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子,葛守成撰四十大曲,丁仙现捷才知音。南渡以后,教坊有丁汉弼、杨国祥等。"《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第302页。

共官妓和瓦舍乐人61人。

《东京梦华录》卷六“元宵”条目，罗列了元宵节汴京御街的百戏伎艺人名单，包括倒吃冷淘、吞铁剑、药法傀儡、吐五色水、灰药、烧炼药方、筑球、讲《五代史》、虫蚁等，其中，音乐伎艺如杂剧、嵇琴、箫管、作剧术、杂扮、鼓笛的乐人名单共8人。《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”中罗列杂剧乐人6人。

《西湖老人繁胜录》“瓦市”条目，罗列说史书、乔相扑、背商谜、教飞禽、谈诨话等各色瓦舍伎艺，其中勾栏合生、舞番乐、傀儡、杂班、杂剧、嘌唱、唱赚、诸宫调、乔相扑、装秀才等音乐伎艺乐人共29人。

这几份勾栏艺人姓名名单，实际是宋代瓦舍勾栏杂艺种类的总叙述，也是宋代市民音乐的分类。其中呈现出的乐人名单，体现了宋代市民音乐的种类之多、繁荣程度之高。这些音乐伎艺种类，其中大部分已被今人有所研究和了解，但其中仍有一部分如“弹唱因缘”、“唱京词”、“唱《拔不断》”等几类，仍还少见研究，因此，这几份名单，尚还有较大的研究发掘空间。

二、笔记中的乐人身份和称谓

（一）教坊乐人称谓和管理

《武林旧事》卷四的“乾淳教坊乐部”名单中，将乐人分为“德寿宫”、“衙前”、“前教坊”、“前钧容直”、“和顾”几类分别记录，可知，乾道、淳熙时期，教坊乐人有这五种身份构成。

关于教坊乐人的称谓和管理，笔记中另有些许记录。如《演繁露》卷六“乐营将弟子”和《萍洲可谈》卷三“倡妇”条记录，当时的女性乐人被称为“弟子”，[①]而乐人群体中的首领则被称为“乐营将”或“行首”。[②] 称女乐为“弟子”，此在史书中有多种记录，如《宋史》、《文献通考》、《宋会要辑稿》中所记宫廷舞队，“女弟子队一百五十三人”。记录伶魁的称谓“乐营将”，是笔记中独有的记录。“行首”是宋代很常用的一种称谓，指官私乐妓中色艺出众者。

宋代笔记中亦记录朝廷乐人职位升迁制度。如李心传《建炎以来朝野杂记》记录乐人出身不能任子。

---

① ［宋］程大昌《演繁露》卷六“乐营将弟子”：“至今谓优女为弟子，命伶魁为乐营将者。”北京：京华出版社，2000年，第324页。

② ［宋］朱彧《萍洲可谈》卷三“倡妇”：“州郡隶狱官以伴女囚。近世择姿容，习歌舞，迎送使客，侍宴好，谓之弟子，其魁谓之行首。”《宋元笔记小说大观》（二），上海古籍出版社，2001年，第2345页。

绍兴初,有伶人胡永年者,积官至武功大夫,遇郊乞任子。赵子直为吏部尚书,奏永年乐艺出身,难以任子,望立为定法,今后似此杂艺补授之人,不许奏补。从之。①

它记录伶人胡永年已官至正使,因此遇郊礼时请求任子,但遭到其他士大夫的反对。所谓"任子",即因父兄的功绩,得保举授予官职的人。官员子孙以恩荫得官,这是古已有之的制度。宋代任子制度使用频繁,六品以上官员每三年南郊大礼,都有一次任子的机会。但乐人的子孙不能恩荫得官,不仅如此,乐人也不能参与朝政治理,宋代笔记王辟之《渑水燕谈录》卷一"帝德"记录教坊使魏某想从政,但宋太祖说:"伶人为刺史,岂治朝事,尚可法耶!"只让他升迁太常太乐令,而不让他治理朝政。② 笔记中的此类文献为研究宋代乐人政治地位提供了资料。

(二)城乡都市乐人称谓

今人熟知的宋代城乡都市乐人身份,有路歧人、赶趁人、打野呵等,这些称谓的记录文献都来源于宋代笔记,如《武林旧事》卷六"瓦子勾栏"和"酒楼"条、曾三异《因话录》中,都有这些相关文献。

从宋代笔记的记述来看,宋代城乡都市乐人还有几种身份和称谓:

① 打野。是"打野呵"的早期称谓。

《槁简赘笔》:如今之艺人于市肆作场,谓之"打野",皆谓不著所,今人谓之打野呵。③

② 散乐。对城乡乐人的总称。

《云麓漫钞》卷一二:今人呼路岐乐人为散乐……以其不在官之员内,谓之散乐。④

③ 行首。出色乐妓的称呼。

---

① [宋]李心传《建炎以来朝野杂记》乙集卷一四"杂艺出身不许任子",北京:中华书局,2000年,第757页。

② [宋]王辟之《渑水燕谈录》卷一"帝德":"开宝中,教坊使魏某,年老当补外,援后唐故事,求领小郡。太祖曰:'伶人为刺史,岂治朝事,尚可法耶!'第令于本部中迁叙,乃以为太常太乐令。"《宋元笔记小说大观》(二),上海古籍出版社,2001年,第1227页。

③ [宋]章渊《槁简赘笔》,引自[明]陶宗仪纂《说郛》第七册卷四四,北京:中国书店。

④ [宋]赵彦卫《云麓漫钞》,沈阳:辽宁教育出版社,1998年,第134页。

《梦粱录》卷二“诸库迎煮”:各执花斗鼓儿,或捧龙阮琴瑟。后十余辈,著红大衣,带皂时髻,名之“行首”。[1]

④ 水仙子。歌妓严妆,等待临时雇佣。

《武林旧事》卷三“西湖游幸”:歌妓舞鬟,严妆自炫,以待招呼者,谓之“水仙子”。[2]

⑤ 卖客。普通酒楼的私妓,凭槛招邀。
⑥ 擦坐。在普通酒楼、不呼自至、强行歌唱求赏的小鬟。

《武林旧事》卷六“酒楼”:熙春楼、三元楼……每处各有私名妓数十辈,皆时妆袨服,巧笑争妍。夏月茉莉盈头,春满绮陌。凭槛招邀,谓之“卖客”。又有小鬟,不呼自至,歌吟强聒,以求支分,谓之“擦坐”。又有吹箫、弹阮、息气、锣板、歌唱、散耍等人,谓之“赶趁”。[3]

⑦ 荒鼓板。街市乐人三五人,受临时雇佣祇应,得钱不多。

《都城纪胜・瓦舍众伎》:今街市有乐人三五为队,专赶春场,看潮,赏芙蓉,及酒坐祇应,与钱亦不多,谓之荒鼓板。[4]

⑧ 挂牌儿。都市子弟在茶坊聚会时学习乐器唱叫等。

《都城纪胜・茶坊》:茶楼多有都人子弟占此会聚,习学乐器,或唱叫之类,谓之“挂牌儿”。[5]

⑨ 下番。酒楼官库的官妓,每库有祇直者,名妓难以唤出。

《武林旧事》卷六“酒楼”:和乐楼、和丰楼……已上并官库,属户部点检

---

① [宋]吴自牧《梦粱录》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998年,第133页。
② [宋]周密《武林旧事》,《东京梦华录(外四种)》,第351页。
③ 同上,第407页。
④ [宋]耐得翁《都城纪胜》,《东京梦华录(外四种)》,第85页。
⑤ 同上,第83页。

所,每库设官妓数十人,各有金银酒器千两,以供饮客之用。每库有祗直者数人,名曰“下番”。①

三、笔记中的乐妓和家妓文献

宋代笔记中记录了一些知名乐妓和家妓的音乐生活。如张端义《贵耳集》卷下、周密《浩然斋雅谈》卷下,记录名妓李师师与词家周邦彦的音乐交往活动,张邦基《墨庄漫录》记录名妓崔念月的音乐才华及其与教坊乐人赵元奴等交往的事实,②周密《癸辛杂识》记录淳祐年间的吴妓徐兰的音乐活动,并记录吴地一带的其他乐妓姓名。③《武林旧事》卷六“歌馆”条,记录临安的歌馆分布情况及知名乐妓的姓名,对于了解临安的都市乐妓分布情况提供了详细资料。④

笔记中记录一些家妓的出色音乐才华,如《癸辛杂识》“别集下”中记一代名人高疏寮的家妓银花“善小唱嘌唱,凡唱得五百余曲,又善双韵,弹得赚五六十套。”

乐妓的出色才华以及她们与词人之间的音乐交往和互动,极大推动了宋代音乐的传播和词乐创作的繁荣。笔记中的这些文献,为研究宋代词乐创作和传播提供了途径。

四、笔记中的文人音乐家文献及史书中的相关记录

“文人”并非一种固定身份,这里所说的文人是宋代各个领域中有杰出贡献的人。他们当中,除高怀德是武将外,其他均为有文才之人,并都有令人瞩目的音乐才华,因此在这里将他们统称为文人音乐家。宋代笔记中保存了许多宋代文人音乐家的文献,对他们的文字记录和描绘也比较栩栩如生。下举一例。

《玉壶清话》卷二:冯瀛王道,德度凝厚,事累朝,体貌山立。其子吉,特浮俊无检,为少卿。善琵琶,妙出乐府,世无及者。父酷戒之,略不少悛。一日家宴,固欲辱之,处贱伶之列,众执器立于庭,奏数曲罢,例以缠头缣镪随众伶给之。吉置缣镪于左肩,抱琵琶按膝长跪,厉声呼谢而退,家人大笑于箔,回首谓

---

① [宋]周密《武林旧事》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 406 页。

② [宋]张邦基《墨庄漫录》卷八:“政和间,汴都平康之盛,而李师师、崔念月二妓,名著一时……靖康中,李生与同辇赵元奴及筑球吹笛袁陶、武震辈例籍其家。”北京:京华出版社,2000 年,第 584 页。

③ [宋]周密《癸辛杂识续集下·吴妓徐兰》:“淳祐间,吴妓徐兰擅名一时……乐极其精腆……侍婢执乐音十余辈,金银宝玉器玩、名人书画、饮食受用之类,莫不精妙……其后如富沙之唐媚、魏华、苏翠,京口邢蕊、韩香,越之杨花、缪翠,皆以色艺称。”《宋元笔记小说大观》(六),上海古籍出版社,2001 年,第 5805 页。

④ [宋]周密:《武林旧事》,《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年,第 408 页。

父曰:“能为吉进此技于天子否?”凡宾僚饮聚,长为不速,酒酣即弹,弹罢起舞,舞罢作诗,昂然而去,自谓曰“冯三绝”。及撰昭宪太后谥议,举朝叹服。[①]

上文记录才华横溢、举止放浪的高官子弟冯吉,他曾“撰昭宪太后谥议,举朝叹服”,乾德四年曾向朝廷献策郊庙礼乐事宜,琵琶之艺高于教坊乐人之上,《能改斋漫录》亦转载冯吉弹琵琶以皮为弦。其父冯瀛王名冯道,是儒林中人,曾任翰林学士,[②]著有《冯道集》六卷,[③]沈括《梦溪笔谈》记他“始印五经”,是活字印刷术的首用者之一。[④] 作为儒林中人,冯道以冯吉善弹琵琶为耻,并欲以此羞辱他以促其改过,而吉却“长跪厉声呼谢”,并调侃其父:“能为吉进此技于天子否?”《宋朝事实类苑》卷二〇“冯吉善琵琶”亦记有此事。此文生动记录了冯吉放浪不羁的音乐家形象。笔者对此文献不惜笔墨加以赘述,也正是想说明,笔记对乐人的记录常栩栩如生,是史书中难以见到的。如张丽娟《试论北宋笔记的文献价值》所言:“笔记中的人物事迹,不同于一般史书严肃干瘪的记载,由于笔记本身体裁的灵活性和内容的丰富性,它对人物的记录也往往是灵活的、多侧面的,并且是活泼新鲜的。有时只有在笔记中我们才能感受到历史人物的真实性格、真实面貌。”[⑤]

宋代笔记中的文人音乐家文献情况如下:周密《浩然斋雅谈》卷下、《癸辛杂识后集》“记方通律”,记录紫霞翁杨缵的杰出琴艺和音乐活动。《王氏谈录》“古今乐律通谱”,作者王钦臣记录其父王洙能辨声度曲,并对古今音乐的结构变化、发音原理等深有研究,撰《古今乐律通谱》。叶梦得《石林燕语》卷一〇记刘几常携乐妓浪迹山林,自度新声使乐妓歌之,曾被朝廷召至京师议乐,有自度曲集《戴花正音集》。[⑥] 王曾《王文正公笔录》记驸马都尉高怀德洞晓音律,并在音乐艺术上有独到的眼光和首创,他曾让家宴中的伶人表演“为高之伶人所轻诮”的“河市乐”,效其朴野之态,使这种杂剧流传开来。叶梦得《避暑录话》卷三记柳永与教坊乐工之间的密切合作,“教坊乐工每得新腔,必求永为辞”。[⑦] 范公偁《过庭录》“王彦龄有绝才”,记王彦龄善琵琶、能袒裼舞长曲,左右周旋如神。[⑧] 王辟之《渑水燕谈录》卷七“书画”,记李成喜酒善琴,好为歌诗。周密《癸辛杂识》续集下“秦九韶”,记秦

---

① ［宋］文莹《玉壶清话》,《宋元笔记小说大观(二)》,上海古籍出版社,2001 年,第 1461 页。

② ［元］脱脱《宋史》卷一六二“翰林学士院志”。

③ ［元］脱脱《宋史》卷二〇八“艺文志”。

④ ［宋］沈括《梦溪笔谈》卷一八“技艺”:“自冯瀛王始印五经已后,典籍皆为板本。”北京:中华书局,2009 年,第 198 页。

⑤ 张丽娟《试论北宋笔记的文献价值》,北京大学,硕士学位论文,1991 年,第 15 页。

⑥ ［宋］叶梦得《石林燕语》,《宋元笔记小说大观》(三),第 2566 页。

⑦ ［宋］叶梦得《避暑录话》,《宋元笔记小说大观》(三),第 2628 页。

⑧ ［宋］范公偁《过庭录》,北京:中华书局,2002 年,第 358 页。

九韶星象、音律、算术无所不精，制乐度曲精妙。陆游《老学庵笔记》卷七记俞秀芝喜歌讴。[①] 赵彦卫《云麓漫钞》记康伯可捷于歌诗，常撰乐语词曲。叶梦得《避暑录话》卷二记京西提刑朱维善音律、工吹笛，被任命为朝廷典乐。魏泰《东轩笔录》卷一五记段少连通音律。[②] 蔡絛《铁围山丛谈》卷四记任宗尧洞晓律吕，家藏三面古琴。曾敏行《独醒杂志》卷三“高云翔释东坡水龙吟笛词”，记高云翔精通制笛取材之法，能移宫转羽，艺在大晟府老乐工之上。

笔记中所记录的这些文人音乐家，大多是历史上享有盛名的高人或是在宋朝名噪一时的文人。如杨缵有词作、著作、乐谱传于世，是杰出的音乐家，浙派古琴的发起者；王洙是宋代博学多才的文献学家，参与《崇文总目》等书籍的编撰、校勘《史记》等典籍，任仁宗时太常博士、翰林学士等职；[③]刘几曾参与徽宗大晟乐的制作，《宋史》中有其传[④]；高怀德驰骋沙场，是宋初的著名武将，曾被封为冀国公；柳永词作有盛名，“凡有饮水处，皆能歌柳词”；王彦龄有《望江南》词作传世；李成是宋初著名山水画家，北宋画家“三家鼎峙”之一；秦九韶是著名数学家，有《数学九章》传世，他发展的数学解法比西方同类方法早五百余年[⑤]；俞紫芝诗作不凡，《全宋词》及《全宋诗》均收有其作品；康伯可是秦桧的门客，尝为高宗撰词，得赏识，《乐府指迷》评论康伯可“音律甚协”，[⑥]段少连曾任太常博士，亦在《宋史》中有传。

以上这些笔记人物中，只有朱维和任宗尧曾任典乐，刘几曾参与过太常定乐，但他们三人都没有常任乐官职位。其他则都是各个领域的高人。因此，他们都不是职业乐官或乐工，却音乐才能高于乐官或乐工，并在音乐领域有所贡献。

以上几个人物，杨缵、柳永、秦九韶、康伯可、高云翔未留名于《宋史》中。王洙、刘几、高怀德、段少连分别在《宋史》中有列传。王洙、刘几、任宗尧分别在《宋史·乐志》中有记录。以下分别阐述他们在《宋史》中被记录的情况。

王洙是宋代著名学者，著有《古易》、《皇祐方域记》、《言象外传》、《祖宗故

---

① ［宋］陆游《老学庵笔记》，《宋元笔记小说大观》（四），上海古籍出版社，2001 年，第 3519 页。

② ［宋］魏泰《东轩笔录》，《宋元笔记小说大观》（三），第 2781 页。

③ 张丽娟《北宋学者王洙及其著述》，载《文献季刊》2007 年第 3 期，第 92 页。

④ ［元］脱脱《宋史》卷二六二“刘几传”：“元丰三年，祀明堂，大臣言几知音，诏诣太常定雅乐。几曰：‘古乐备四清声，沿五季乱离废，请增之。’乐成，予一子官。”北京：中华书局，1999 年，第 7468 页。

⑤ 叶坦、蒋松岩《宋辽夏金元文化史》，东方出版中心，2007 年，第 89 页。

⑥ ［宋］沈义父《乐府指迷·康柳得失》：“康伯可柳耆卿音律甚协，句法亦多有好处。”《乐府指迷笺释》，北京：人民文学出版社，1998 年，第 46 页。

事》、《王洙谈录》等多种著作，[①]《宋史》卷二九四“王洙传”中记录王洙生平，对其音乐才能，只一词以概之：“洙泛览传记，至图纬、方技、阴阳、五行、算数、音律、诂训、篆隶之学，无所不通。”[②]王洙曾任职太常礼院，在皇祐年间参与了宫廷雅乐的制作，《宋史·乐志》中记录，他曾在新乐的制定过程中反对钟磬外形依律数大小，主张钟磬音高以黍尺为法。[③] 因此，由其子撰述的笔记音乐文献，提到他曾撰写《古今乐律通谱》，这些文献对于认识王洙的音乐才能非常有帮助。

刘几在《宋史》卷二六二中有传，他曾进士及第，历任通判、知府、刺史、秘书监等职，他参与宫廷雅乐的制作是元丰年间任秘书监期间完成的。《宋史·乐志》记录他在雅乐音律中加进四清声，并使用了一段时间，将之称为“刘几乐”。刘几在音乐上的言论，“乐志”记录不详，但“列传”中记录甚详。

> 《宋史》卷二六二“刘几传”：元丰三年，祀明堂，大臣言几知音，诏诣太常定雅乐。几曰：“古乐备四清声，沿五季乱离废，请增之。”乐成，予一子官。几得谢二十年，放旷嵩、少间……其议乐律最善，以为：“律主于人声，不以尺度求合。古今异时，声亦随变，犹以古冠服加于今人，安得而称。儒者泥古，致详于形名度数间，而不知清浊轻重之用，故求于器虽合，而考于声则不谐。”尝游佛寺，闻钟声，曰：“声澌而悲，主者且不利。”是夕，主僧死。在保州，闻角声，曰：“宫微而商离，至秋，守臣忧之。”及期，几遇疾。然所学颇杂郑、卫云。[④]

《石林燕语》中记录刘几携乐妓浪迹山林、度曲歌唱，都是刘几请老后的行为，与《宋史》对他的记录是一致的。《石林燕语》记刘几有自度曲《戴花正音集》，则是《宋史》没有记录的。

宋代其他笔记也有对刘几的记录。张耒《明道杂志》阐述，当时有个名陈昭素的人欲自荐去朝廷定乐，在与刘几的交谈中，刘几告诉他：“定乐之要，在心通而耳晓，今乐发黄钟之钟，用铜若干，今具以三若干铜，火齐金汁无少异者，铸为三黄钟，举而扣之，为三声耶？一声也。”[⑤]这段对话反映了刘几对乐器制作中材料比例与

---

① ［元］脱脱《宋史》卷二〇三“艺文志”。

② ［元］脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999 年，第 7971 页。

③ ［元］脱脱《宋史》卷一二七“乐二”：“五年四月，命参知政事刘沆、梁适监议大乐。是月，知制诰王洙奏：‘黄钟为宫最尊者，但声有尊卑耳，不必在其形体也。言钟磬依律数为大小之制者，经典无正文……今参酌其镈钟、特磬制度，欲且各依律数，算定长短、大小、容受之数，仍以皇祐中黍尺为法，铸大吕、应钟钟磬各一，即见形制、声韵所归。’奏可。”第 2001 页。

④ ［元］脱脱《宋史》，第 7468 页。

⑤ ［宋］张耒《明道杂志》，《全宋笔记》第二编(7)，郑州：大象出版社，2006 年，第 30 页。

音高之间关系的认识,《宋史》无此记录。王巩《闻见近录》中如此记录:"仁宗皇帝朝,有献新乐者,其音近郑、卫,众谓非古,遂寝。熙宁中,刘几等颇采用之,教坊乐工某乙诣几上书,以为不可。几以书闻,付大理问状。"①当时刘几主张在大晟乐中加入四清声,乐成后使用过一段时间,但很多人认为雅乐中加四清声有郑卫之意,《闻见近录》中的记录就反映了这个事实,当时教坊乐工因反对用四清声,被刘几拿去大理寺问罪。刘几用四清声、后又停用的事实,《宋史·乐志》中亦有记载,但《闻见近录》中的故事记录使这件历史事实更为丰满。

高怀德是宋初勇将,曾出兵辽军,后娶宋太祖之妹燕国长公主,加封驸马都尉。《宋史》卷二五〇"高怀德传"记他的音乐才能:"怀德将家子,练习戎事,不喜读书,性简率,不拘小节。善音律,自为新声,度曲极精妙。"②因此,《王文正公笔录》中记录"驸马都尉高怀德,以节制领睢阳岁久,性颇奢靡,而洞晓音律,故声伎之妙,冠于当时,法部中精绝者,殆不过之"是符合事实的,③但高怀德领乐人首创"河市乐"并使之流传,则是《宋史》中没有记录的。

段少连在《宋史》中有传,曾任秘书省著作佐郎、太常博士等,《宋史》卷二九七"列传五十六"记他"美姿表,倜傥有识度,举服勤词学"④与《东轩笔录》记他"性夷旷"、"通音律"的意思是一致的。

任宗尧未被载于《宋史》列传,但《宋史·乐志》对他如此记录:"及政和末,明堂成,议欲为布政调燮事,乃召武臣前知宪州任宗尧换朝奉大夫为大晟府典乐。宗尧至,则言太、少之说本出于古人,虽王朴犹知之。而刘昺不用。乃自创黄钟为两律。"⑤所以,《铁围山丛谈》中记任宗尧"仕至典乐"、"洞晓律吕"、"寓三琴"也是符合事实的。

笔记中记录的这些文人音乐家,均是宋代不同时期不同领域的杰出人物,并都有出色的音乐才华,他们当中一部分人完全未见于《宋史》记录,那么笔记中对他们的记录则倍显珍贵;他们当中一部分在《宋史》中有列传或者在《宋史·乐志》中有记录,笔记中的记录文献与《宋史》中的文献可构成互证;同时,这些人物的音乐活动在《宋史》中记录并不全面,笔记中的文献则起到了补阙的作用。

五、笔记中的乐行名手文献

宋代笔记分散记录了多个领域的表演名手,他们有些隶属宫廷,有些身在民

---

① [宋]王巩《闻见近录》,《全宋笔记》第二编(6),郑州:大象出版社,2006 年,第 9 页。

② [元]脱脱《宋史》,北京:中华书局,1999 年,第 7294 页。

③ [宋]王曾《王文正公笔录》,《全宋笔记》第一编(3),郑州:大象出版社,2003 年,第 269 页。

④ [元]脱脱《宋史》,第 8024 页。

⑤ [元]脱脱《宋史》卷一二九"乐四",第 2041 页。

间。如《朝野遗记》记宫廷琵琶名手长秋及其母亲，周密《齐东野语》卷一六记菊夫人“善歌舞，妙音律，为仙韶院之冠”，《铁围山丛谈》卷六记教坊琵琶名手刘继安、舞蹈名手雷中庆、笛名手孟水清“一皆过”“前代之伎”，《墨庄漫录》卷九记道士王庆之、安敏修精于弹阮，二人皆“妙手绝艺”。①

宋代多种笔记多次提及教坊舞旋雷中庆其人。

> 《铁围山丛谈》卷六：太上皇在位，时属升平，手艺人之有称者……教坊琵琶则有刘继安。舞有雷中庆，世皆呼之为雷大使。笛有孟水清。此数人者，视前代之伎，一皆过之。②
>
> 《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”：百官酒，三台舞旋，多是雷中庆。其余乐人舞者，诨裹宽衫，唯中庆有官，故展裹。③

雷中庆是徽宗时期人，在教坊中属舞旋色。《三台》是宋代盛行的催酒曲，节奏明快。④ 教坊大乐中的《三台》舞旋，多由雷中庆担任，他因有官，服饰也与其他舞者不同，是教坊中的领舞。但此类杰出乐人，皆未能见于史书记载。

六、史书中的乐人文献

《宋史·乐志》中提到的人名大约有 90 个，其中包括：

（1）直接参与朝廷雅乐与大晟乐制作的官员，他们是：王朴⑤、和岘、李照、阮逸、胡瑗、杨杰、范镇、刘几、窦俨、朱文济、蔡裔、阮诣、田琮、冯元、宋祁、燕肃、李随、邓保信、丁度、王洙、房庶、荣咨道、裴宗元、刘昺、刘炜、蔡攸、蔡绦、任宗尧、王曾、王拱辰、段拂等。

---

① ［宋］张邦基《墨庄漫录》，《宋元笔记小说大观》（五），上海古籍出版社，2001 年，第 4732 页。

② ［宋］蔡絛《铁围山丛谈》，《宋元笔记小说大观》（三），第 3117 页。

③ ［宋］孟元老《东京梦华录》，北京：文化艺术出版社，1998 年，第 59 页。

④ 李莉《唐宋词体溯源——论令引近慢的产生与发展》，武汉音乐学院，硕士学位论文，2008 年，第 14 页。

⑤ 王朴的宫廷音乐活动主要发生在五代十国之后周时期，但对北宋初期的宫廷雅乐产生较大影响。据《旧五代史》卷一一九“世宗纪”六载，王朴曾在显德六年（959）受周世宗之命“详定雅乐十二律旋相为宫之法，并造律准”，《旧五代史》卷一二八“王朴列传”载王朴“撰《大周钦天历》及《律准》，并行于世”。北宋建隆年间（建隆元年为 960），宫廷乐悬沿用王朴乐，但宋太祖认为王朴乐音高，遂诏和岘考证，令下一律，此事在《宋史》卷一二六“乐一”、“文献通考”卷一三〇“乐三”及宋代笔记《归田录》卷一、《避暑录话》卷三、《尘史》卷上“音乐”、《枫窗小牍》卷下、《宋朝事实类苑》卷二〇“审声”、“钟”均有记载。宋代雅乐制作就是从沿用王朴律、改革王朴律开始的。

（2）参与雅乐、大晟乐制作管理或因大晟乐制作之事而向皇帝进言的官员：夏侯峤、郭赟、李宗谔、孙奭、尹拙、章得象、姚仲孙、王尧臣、刘沆、梁适、李兑、胡宿、王珪、裴煜、李育、孙谔、席旦、苏迟、王普、苏携、周执羔、陈桷、周林复、施垧、张晟、许兴古、杨存中、胥偃、高若讷、韩琦、黄中首、黄中复、萧国梁、洪适、赵雄、朱时敏、郑侨、耿秉、章颖、徐复等。

（3）参与宫廷雅乐活动的乐工和乐官：单仲辛、叶防、吴良辅、田为等。

（4）此外，《宋史·乐志》中还较详细记载朱熹的古琴定律之法、调弦之法、旋宫诸调之法、朱熹对乡饮酒诗乐的选择，记载姜夔进献《大乐议》、陈旸进献《乐书》的音乐活动和音乐主张，记载周惇颐、程颐、张载的音乐观念。

（5）对于教坊乐人，《宋史·乐志》中提到的人有：教坊都知李德升、教坊高班都知郭延美、教坊使郭守中、教坊副使花日新、伶官蔚茂多。

宫廷仪式音乐之乐悬和鼓吹乐是史书乐类文献的主体内容，《宋史》、《文献通考》、《宋会要辑稿》、《玉海》乐类文献在此方面的记载都较为详细，由此凸现的音乐人物也较多。史书文献是了解这些人物有关雅乐、乐律主张的良好途径。

以上这些参与大晟雅乐制作的乐人或官员，其中主要人物亦能见于笔记记载，如《避暑录话》记朱文济，[①]《玉壶清话》记窦俨，[②]《明道杂志》、《闻见近录》、《石林燕语》记刘几，《王氏谈录》记王洙，《东斋记事》记胡瑗、燕肃、李照、胡瑗、阮逸、房庶、王洙、丁正臣、王朴、刘几，[③]《宋朝事实类苑》在对《东斋记事》进行抄录外，还记刘几、范镇、和岘、王朴，[④]《归田录》记和岘、李照，[⑤]《避暑录话》记和岘、李照、阮逸、胡瑗、花日新，[⑥]此外，《尘史》、[⑦]《枫窗小牍》、[⑧]《家世旧闻》[⑨]也有以上人物的类似记录。

笔记记录这些音乐人物的雅乐音高制定主张、钟的形制制定主张或雅乐之外的音乐活动，对于今人了解他们有极大辅助作用。教坊的普通乐人乐工、瓦舍中的出色艺人等，是存在于史书视野之外的人物，宋代笔记对他们给予了充分关注，其音乐文献之价值也可由此凸现。

---

① [宋]叶梦得《避暑录话》，《宋元笔记小说大观》（三），上海古籍出版社，2001年，第2605页。

② [宋]文莹《玉壶清话》，《宋元笔记小说大观》（二），第1464页。

③ [宋]范镇《东斋记事》卷二，《全宋笔记》第一编（6），郑州：大象出版社，2003年，第205—207页。

④ [宋]江少虞《宋朝事实类苑》卷二〇“审声九”，《宋朝事实类苑》卷二十“钟”，《宋朝事实类苑》卷十九“典礼音律”。

⑤ [宋]欧阳修《归田录》卷一，《宋元笔记小说大观》（一），第614页。

⑥ [宋]叶梦得《避暑录话》卷三，《宋元笔记小说大观》（三），第2641页。

⑦ [宋]王得臣《尘史》卷上“音乐”，《宋元笔记小说大观》（二），第1326页。

⑧ [宋]袁褧《枫窗小牍》卷下，《宋元笔记小说大观》（五），第4779页。

⑨ [宋]陆游《家世旧闻》下，北京：中华书局，1993年，第208页。

小　结

宋代笔记中记录了至少一百多首宋代当时使用流传的乐曲(《武林旧事》记录的乐曲名称至少94首,占笔记乐曲文献的三分之二强),其中一半以上未见于《宋史·乐志》的记载,部分文献对乐曲的使用、创作情况等记录较详,存留的信息较完备。

宋代笔记中的乐人文献表现出三个突出特点:其一是《武林旧事》保留了两份完整的教坊乐人名单,这两份名单是研究南宋教坊乐人人数规模、部色编制、身份构成的具体化资料,有较高的史料价值;其二是《武林旧事》、《东京梦华录》、《梦粱录》、《西湖老人繁胜录》四种笔记中均记录了都城勾栏中的出色音乐伎艺人,这几份都市勾栏音乐伎艺人名单是了解宋代市民音乐种类和繁荣程度的具体参照,有较大的史料价值发掘空间;其三是宋代笔记中散见许多文人音乐家音乐活动的记录,这些文献栩栩如生,使音乐家的历史形象更为丰满。这三类乐人文献仅第三类能见于史书刊载,但相比之史书记载的明确针对性——史书文献内容大多只涉及此人在大晟雅乐制作过程中的音乐主张——笔记文献则更为全面。史书乐志中记载的音乐人物,大多是参与宫廷雅乐制作的文人或官员,他们当中的部分主要人物也能见于笔记记录,这些人物的音乐言行能为进一步了解雅乐制作起到辅助作用。

前文各章均涉及对《东京梦华录》、《都城纪胜》、《西湖老人繁胜录》、《武林旧事》、《梦粱录》几部笔记音乐文献的研究。针对学术界轻视《梦粱录》而相对鲜于研究的现象,有必要对《梦粱录》音乐文献作一个公允的评价。无疑,在文本体例及总体构思上,《梦粱录》是模仿《东京梦华录》之作,并在卷二〇“妓乐”条目、卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”等条目方面,与《都城纪胜》、《东京梦华录》相关内容有雷同及抄录之嫌,但将其与各笔记仔细比较,在细节描述方面它们仍各有侧重,如:《梦粱录》卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”,作者根据自己的所处时代不同已稍作变化,包括对乐工姓名的记录等;卷二〇“百戏伎艺”部分,比之《都城纪胜》“瓦舍众伎”及《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”,《梦粱录》比后两者更多伎艺人来源与身份、姓名的记录;《梦粱录》卷二“诸库迎煮”条目,描绘煮酒商业活动中的音乐商业化活动,乐妓的宣传广告作用,包括乐妓手持的乐器、神态等,而《武林旧事》“迎新”条目重点描绘其中的戏剧杂艺妆扮;《梦粱录》卷一六“茶肆”,其中音乐活动描绘比《都城纪胜》“茶坊”条目更具体。因此,《梦粱录》中的音乐文献仍有其独立的史料价值。

第七章　宋代笔记中的外域音乐文献史料价值研究

宋代笔记中的外域音乐文献，主要表现为宋代笔记中保留了西南少数民族、契丹族、女真族及高丽国音乐文献。这些文献均为作者亲历的记录，有很高的史料价值。①

第一节　笔记中的西南少数民族音乐文献史料价值

一、笔记中的西南少数民族音乐文献

西南少数民族音乐文献多集中于范成大《桂海虞衡志》、周去非《岭外代答》中。范成大、周去非二人曾分别在广西静江府（今桂林）任官，此二笔记都是二人离开桂林后追忆而作，其中关于少数民族乐器及音乐习俗记述甚详。据周去非自称，其《岭外代答》是在《桂海虞衡志》的基础上加以耳闻目睹的材料而成，②因有所补充，《岭外代答》比之《桂海虞衡志》，更为细致详尽。此外，陆游《老学庵笔记》也有西南少数民族音乐活动的记载。

---

① 笔者将西南少数民族、契丹族、女真族、高丽统称为外域，主要基于以下几点考虑：1. 以当今之疆域和版图来划分，契丹和女真族都属于我国北方少数民族，高丽应属外国。但在宋代，契丹和女真族都建立了独立的政权和国家。对于高丽，当今或有学者认为，高丽是宋王朝的藩属，不能称之为"国"，但在《宋史》中，"高丽传"却被归属于"外国"类。2.《宋史》将高丽归属于"外国"列传，将西南少数民族归属于"蛮夷"列传，契丹与女真则另有《辽史》、《金史》修撰；《文献通考》将这些民族和区域统列于"四裔考"之属；《宋会要辑稿》将这些民族和区域统列于"蕃夷"之属。鉴于它们归属性质的复杂性，笔者将其一致称为外域。

② ［清］纪昀《钦定四库全书总目》："是书即作于桂林代归之后。自序谓本范成大《桂海虞衡志》，而益以耳目所见闻。"北京：中华书局，1997 年，第 968 页。

（一）乐器文献

笔记中的西南少数民族乐器文献包括乐器名称、外形、音色特征、使用地区或族群。《桂海虞衡志》记录的乐器有花腔腰鼓、铜鼓、铳鼓、卢沙、胡卢笙，《岭外代答》卷七"乐器门"记录卢沙、铳鼓、胡卢笙、竹笛、静江腰鼓、铜鼓，它们大多是西南少数民族地区至今仍使用的乐器，如《岭外代答》卷七"乐器门·猺乐器"记卢沙、铳鼓、胡卢笙：

卢沙之制，状如古箫，编竹为之，纵一横八，以一吹八，伊嗄其声。铳鼓乃长大腰鼓也，长六尺，以燕脂水为腔，熊皮为面，鼓不响鸣，以泥水涂面，即复响矣。胡卢笙攒竹于瓢，吹之呜呜然。①

上文所述"卢沙"即今芦笙②，铳鼓即今长鼓，③胡卢笙被疑是宋代多种文献中记录的瓢笙。④

《桂海虞衡志》、《岭外代答》都提到广西有铜鼓，"耕者屡得之"，根据两文中的描述，此即当今南方、尤其是西南地区大量出土的铜鼓。

《桂海虞衡志·志器》：铜鼓。古蛮人所用，南边土中时有掘得者，相传为马伏波所遗。其制如坐墩而空其下。满鼓皆细花纹，极工致。四角有小蟾蜍，两人舁行，以手拊之，其声全似鞞鼓。⑤

《岭外代答》卷七"乐器门·铜鼓"：广西土中铜鼓，耕者屡得之。其制正圆，而平其面，曲其腰，状若烘篮。又类宣座，面有五蟾分据其上，蟾皆类蹲，一大一小相负也。周围款识，其圆纹为古钱，其方纹如织簟，或为人形，或如琰璧，或尖如浮屠，如玉林，或斜如豕牙，如鹿耳，各以其环成章。合其众纹，大类细画圆阵之形，工巧微密，可以玩好。铜鼓大者阔七尺，小者三尺，所在神祠佛寺皆有之。州县用以为更点。交趾尝私买以归，复埋于山，未知其何义也。按《广州记》云，俚獠铸铜为鼓，唯以高大为贵，面阔丈余。不知所铸果在何时。按马援征交址，得骆越铜鼓，铸为马。或谓铜鼓铸在西京以前。此虽非三代彝

① ［宋］周去非《岭外代答》，上海远东出版社，1996 年，第 148—152 页。

② 中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社，1988 年，第 146 页。

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年，第 373 页。

④ 瓢笙在《宋史·乐志》、《玉海》中都有记录。［元］马端临《文献通考》卷一三八"匏之属胡部"："胡芦笙（瓢笙）：宋朝至道初，西南蕃诸蛮入贡，吹瓢笙，岂胡芦笙邪？"北京：中华书局影印，1986 年，第 1222 页。

⑤ ［宋］范成大《桂海虞衡志》，《范成大笔记六种》，北京：中华书局，2002 年，第 100 页。

器，谓铸当三代时可也。亦有极小铜鼓，方二尺许者，极可爱玩，类为士夫搜求无遗矣。①

上引文对铜鼓的外形和纹饰等描绘非常详细生动，现将此两段文献与当今出土的古代铜鼓相对照，则可见此文献的史料价值。文中描绘“其制如坐墩而空其下”、“其制正圆，而平其面，曲其腰，状若烘篮。又类宣座。”可从出土铜鼓的照片中见出。下图即广西桂平出土的古铜鼓。



图 7－1　广西桂平 04 号铜鼓②



中国古代铜鼓研究会编《中国古代铜鼓》之“古代铜鼓的纹饰”中，称铜鼓“有蛙、累蹲蛙……观蛙等立体纹饰。”“立体装饰中最普遍的是立体蛙。”“典型的北流型鼓的立体蛙为素体小蛙，多数为四只，少数为六只，或顺或逆时针排列，或两两相对。灵山型鼓多为六只单蛙，或六组累蹲蛙。”③此即《桂海虞衡志》中所记“四角有小蟾蜍”，《岭外代答》中记“面有五蟾分据其上，蟾皆类蹲，一大一小相负也”，即《中国古代铜鼓》中所说的“累蹲蛙”。

《中国古代铜鼓》称古铜鼓的纹饰有“太阳纹”、“云雷纹”、“席纹”、“钱纹”几种，《岭外代答》中所记“周围款识，其圆纹为古钱，其方纹如织簟”即分别是“钱纹”和“席纹”。

《桂海虞衡志》、《岭外代答》中的乐器文献可用于与文物的互证，也真实反映了此种铜鼓在宋代已大量出土并被士大夫搜求用于收藏玩赏的事实。

---

① ［宋］周去非《岭外代答》，上海远东出版社，1999 年，第 150 页。

② 中国古代铜鼓研究会编《中国古代铜鼓》，北京：文物出版社，1988 年，彩版一。

③ 同上，第 156、158、160 页。

（二）音乐习俗文献

宋代笔记中的西南少数民族音乐习俗文献主要内容包括：《桂海虞衡志》“傜”、《岭外代答》卷七“猺乐器”条叙述：瑶人合乐时，以击竹筒为节，乐器齐鸣，族人相围跳跃歌咏，年底时，乐人入城以乐乞钱；《岭外代答》中的相关文献有：卷四“送老”，叙述婚礼中的男女对歌习俗，内容多为表达“将别年少之伴，道之偕老”的情谊和祝福，曲调多为《苏幕遮》、《人月圆》等；卷七“平南乐”，叙述音乐在族人生活中的重要地位和音乐传承方式，平南县有旧教坊乐遗声；卷七“桂林傩”，叙述诸军傩和百姓傩的外观特征；卷七“白巾鼓乐”，叙述族人丧葬中的鼓吹乐；卷一〇“踏摇”，叙述瑶族在每年十月祭祀期间，未婚男女联袂而舞，以此择偶。《老学庵笔记》卷四中的文献条目，叙述辰、沅、靖三州少数民族的踏歌习俗。

笔记中记录的这些音乐习俗至今仍在许多西南少数民族地区留存。如《岭外代答》述婚礼“送老”：“新人盛饰庙坐，女伴亦盛饰夹辅之，迭相歌和，含情凄婉，”至今仍在西南多个少数民族地区留存；其中述对歌择偶习俗：“乡党男子群往观之，或于稠人中发歌以调女伴，女伴知其谓谁，亦歌以答之，”[①]仍是许多少数民族地区的主要择偶手段。“平南乐”述“每岁秋成，众招乐师教习子弟”的民歌传承方式，至今仍是西南部分少数民族地区文化传承的主要方式。《老学庵笔记》述少数

图 7－2　云南巍山彝族壁画中的树下踏歌图[②]



---

① ［宋］周去非《岭外代答》，上海远东出版社，1996 年，第 88 页。

② 中国艺术研究员音乐研究所编《中国音乐史图鉴》，北京：人民音乐出版社，1988 年，第 147 页。

民族踏歌情景,“农隙时至一二百人为曹,手相握而歌,数人吹笙在前导之,”[①]这也是今人熟悉的少数民族音乐生活场景,清代云南巍山彝族壁画中的树下踏歌图,两人吹笙、一人吹笛,群人聚集握手成圆歌唱舞蹈,其情景与此一致。这些文献中记述的音乐习俗,迄今仍在少数民族地区留存,是探索少数民族地区音乐历史的生动资料。

《老学庵笔记》记录少数民族《竹枝》歌曲:“小娘子,叶底花,无事出来吃盏茶。”[②]此歌有着质朴活泼的生活气息,与流传至今的文人词乐不同,是一首未经太多加工的民间歌曲。

二、史书中的西南少数民族音乐文献

《宋史》卷四九三至四九四“西南溪峒诸蛮”,卷四九六“西南诸夷”,是叙述西南少数民族地理、历史、民俗及其与宋代朝廷交往的文献,但其中所涉音乐甚少。

> 《宋史》卷四九三“西南溪峒诸蛮上”:雍熙元年,黔南言溪峒夷獠疾病,击铜鼓、沙锣以祀神鬼。[③]
>
> 《宋史》卷四九六“西南诸夷”:至道元年,其王龙汉王尧遣其使龙光进率西南牂牁诸蛮来贡方物……上因令作本国歌舞,一人吹瓢笙如蚊蚋声,良久,数十辈连袂宛转而舞,以足顿地为节。询其曲,则名曰水曲。[④]

这两条史料,一条叙述西南民族以铜鼓、沙锣祭祀鬼神治疗疾病的民俗,一条叙述吹瓢笙舞蹈、足顿地为节的西南歌舞《水曲》。对于其中的瓢笙,《文献通考》卷一四八“夷部乐”疑其即葫芦笙。

> 胡芦笙(瓢笙):唐九部夷乐有胡芦笙,宋朝至道初,西南蕃诸蛮入贡,吹瓢笙,岂胡芦笙邪?[⑤]

《玉海》乐类文献中只有两条关于西南少数民族的音乐文献,其中一条叙述至道元年的西南牂牁诸蛮吹瓢笙、舞蹈《水曲》。[⑥] 另一条记录南方少数民族进献铜

---

① [宋]陆游《老学庵笔记》,《宋元笔记小说大观》(四),上海古籍出版社,2001年,第3483页。

② 同上,第3484页。

③ [元]脱脱《宋史》,北京:中华书局,1999年,第10931页。

④ 同上,第10966页。

⑤ [宋]马端临《文献通考》,北京:中华书局影印,1986年,第1222页。

⑥ [宋]王应麟《玉海》第三册卷一〇八“至道西南夷歌舞”,扬州:广陵书社影印,2003年,第1983页。

鼓之事。

> 《玉海》卷一一〇“乾德铜鼓”：乾德四年四月辛亥，南蛮进铜鼓，以请内附。七月丁丑，溪州刺史田思迁以铜鼓来贡……淳化元年七月，南丹州刺史洪皓贡铜鼓三。景德元年四月癸酉，象州贡铜鼓，高一尺八寸，阔二尺五寸，旁有四耳衔环，镂人骑花蛤，推之有声。①

上引文中的溪州是今湘西土家族、苗族聚居区，南丹是广西西北部的多民族聚居区，象州是广西西部的壮族聚居区，这些地区曾分别在乾德、景德年间向宋朝廷进献铜鼓。

《文献通考》卷一四八“夷部乐”，分东夷、西戎、北狄、南蛮四个部分，其中所述均为外国外域音乐，只有“獠蛮”条，与西南少数民族有关，其中只提到鼓角乐器。“獠蛮，獠盖蛮之别种。其王各有鼓角一双，使子弟自吹击之，多执矛，用竹为簧，群聚鼓之，以为音节。”②

以上是几部常用史书中关于西南少数民族音乐的全部文献，它们只涉及铜鼓、胡芦笙、西南歌舞，对于前两门乐器，只记录它们被用于进贡的事实，而无关于其外形及演奏等。显然，笔记中的音乐文献比史书之记载更为生动丰富，也更与今天少数民族音乐生活有关联。

第二节　宋代笔记中的契丹族音乐文献史料价值

一、笔记中的契丹族音乐文献

契丹族是北方少数民族，公元10世纪，契丹族建立辽国。由于辽与宋朝之间的战争或和平关系，两族之间也有各种形式的官方和民间往来，宋代笔记中亦收有辽国本民族契丹族的音乐文献，多见于叶隆礼《辽志》、文惟简《虏廷事实》、张舜民《画墁录》、王易《燕北录》当中。

《辽志》音乐文献集中于“宫室制度”、“岁时杂记”条目。“宫室制度”叙述，契丹族统治者宫室将乐人称为诨子部，每天拂晓未明时在帐前唱歌，称为“聒帐”。木叶山是契丹族的祭祖圣地，契丹族前去祭祀时，由诨子唱歌弹琴前行。契丹族也有元旦和中元节，“岁时杂记”之“正旦”条叙述，在元旦日，国王作米团向帐外抛掷，得到双数的人当夜动乐宴饮，而得单数被认为是不吉利的，这些人要请巫师绕着帐外摇铃唱叫，以此赶走“鬼祟”。“岁时杂记”之“中元”条叙述，中元节时，契

---

① ［宋］王应麟《玉海》第三册，扬州：广陵书社影印，2003年，第2024页。
② ［宋］马端临《文献通考》，北京：中华书局影印，1986年，第1295页。

丹族统治者在行宫用番乐和汉乐宴饮。①

《虏廷事实》“释奠”条叙述契丹释奠礼中的戏剧表演：胡人妇人数人，其中一人问：“此翳者是何神道？”有回答说：“你是骂我‘夷狄之有君’吧？”“夷狄之有君”这句话来自孔子的“夷狄之有君，不如诸夏之亡也。”今人对其理解有多种，杨伯峻解释为：“文化落后国家虽然有个君主，还不如中国没有君主。”这种戏剧表演说明当时中土汉族与契丹族之间关系不和，契丹族对千年前的孔子说的话耿耿于心。而这种有宋朝文化底蕴的杂剧能在契丹地表演，说明契丹族对汉族文化有相当了解。②

《画墁录》中的文献描绘了北人舞蹈的姿态。这条文献中并未明确北人身份，但从“幽、涿”之句来看，由于幽、涿属于幽云十六州之地，因此，这里所讲的北人应是辽国契丹人。文献中记录他们的音乐有“乐列三百余人”，舞蹈时并无宛转回旋，而是“顿挫伸缩手足”。③

《燕北录》中的文献非常生动地反映了契丹族重男轻女观念和与此相对应的汉乐、番乐在契丹人观念中的价值取向。契丹皇后生了男孩时，国王穿红衣与契丹臣僚饮酒，并用番乐，皇后生了女孩时，国王穿皂色衣，与汉人臣僚饮酒，并用汉乐。在契丹族的观念中，男儿居于第一位，女孩次之；红色居于第一位，皂色次之；契丹本族人居于第一位，汉人次之；与此相对应，番乐居于第一位，汉乐次之。

二、史书中的契丹族音乐文献

契丹族建立了辽国，但《辽史·乐志》中缺少契丹本族音乐的记录。辽国建国之初，辽太宗耶律德光曾在大同元年得晋朝的乐谱、宫悬、乐架等，将之带回本国，④故而辽国宫廷音乐体制承袭了中朝礼乐传统。

《辽史》卷五四“乐”记载辽国的国乐、雅乐、大乐、鼓吹乐，其中，国乐有如下记录：

> 辽有国乐，犹先王之风；其诸国乐，犹诸侯之风。故志其略……元会，用大乐；曲破后，用散乐；角抵终之。是夜，皇帝燕饮，用国乐……七月十四日设宴，应从诸军随各部落动乐。⑤

---

① ［宋］叶隆礼《辽志》，引自［明］陶宗仪纂《说郛》第十一册卷五四，北京：中国书店，1986年。

② ［宋］文惟简《虏廷事实》，《说郛》第二册卷八。

③ ［宋］张舜民《画墁录》，《全宋笔记》第二编(1)，郑州：大象出版社，2006年，第199页。

④ ［元］脱脱《辽史》卷五四“乐志”：“大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬、乐架，委所司先赴中京。”北京：中华书局，1999年，第536页。

⑤ ［元］脱脱《辽史》，第535页。

这里提到的“国乐”和“各部落动乐”，就是辽国契丹的本族音乐，但由于记录太简，无法见到更多本民族音乐的信息。《辽史》“诸国乐”中也提到少数民族音乐的表演，“天祚天庆二年，驾幸混同江，头鱼酒筵，半酣，上命诸酋长次第歌舞为乐。”[①]同样记录太简，而无更多信息。《辽史・乐志》中雅乐与鼓吹乐、大乐的记录略详，但其体制与中朝宫廷音乐传统是一致的，所用乐器也基本是中朝乐器。

《文献通考》卷一四八“夷部乐”有契丹族音乐文献，其中记录的契丹音乐体制就是《能改斋漫录》及《宋史・乐志》中所述的“打断”，即风靡中朝的鼓板。卷一四八“大辽”条，记录辽国渤海乐“踏锤”及契丹大螺。

> 至道元年，定州言新罗设番人二十人，自契丹亡归，传送阙下。帝召见便殿，皆手持大螺如五升器，称在契丹十一年，教令学吹此者凡五十辈，帝令吹之，声重浊奋厉，大率如角，问其曲，云单于。[②]

这段文献叙述新罗人在契丹学吹大螺的事实。此文献在《玉海》卷一〇八“至道西南夷歌舞”中有相似记载。[③] 而渤海乐“踏锤”，也可见于《宋会要辑稿》“契丹”条目中。[④]

可见，在契丹族音乐文献方面，笔记中的记载与史书中的记载内容完全不同：笔记中的记录涉及契丹族节日音乐民俗、契丹人对本民族音乐及汉乐的价值取向、契丹宫室音乐、契丹舞蹈姿态；史书中的记载涉及契丹器乐编制、渤海乐、《单于》乐曲，在记录上各有特点，可以相互补充。

第三节　宋代笔记中的女真族音乐文献史料价值

一、笔记中的女真族音乐文献

女真族是古代生活在黑龙江和松花江流域的少数民族，12 世纪，女真势力兴起并迅速扩张，于 1115 年建立金国，对宋朝政治产生了极大影响。宋代笔记许亢宗《宣和乙巳奉使金国行程录》、文惟简《虏廷事实》、辛弃疾《窃愤录》记录了女真族音乐活动。

《宣和乙巳奉使金国行程录》“第二十八程”记录咸州（今辽宁开原）州府音乐

---

① ［元］脱脱《辽史》，北京：中华书局，1999 年，第 536 页。

② ［宋］马端临《文献通考》，北京：中华书局影印，1986 年，第 1296 页。

③ ［宋］王应麟《玉海》第三册，扬州：广陵书社影印，2003 年，第 1983 页。

④ ［清］徐松《宋会要辑稿》册一九六“蕃夷二”：“渤海俗，每岁时聚会作乐，先命善歌舞者数辈前行，士女相随，更相唱和，回旋宛转，号曰沓锤。”北京：中华书局，1957 年。

活动,可以得知女真族音乐状况及作者的评价。

> 第二十八程,自兴州九十里至咸州。未至州一里许,有幕屋数间,供帐略备,州守出迎,礼仪如制。就坐,乐作,有腰鼓、芦管、笛、琵琶、方响、筝、笙、箜篌、大鼓、拍板,曲调与中朝一同,但腰鼓下手太阔,声遂下,而管笛声高,韵多不合,每拍声后继一小声。舞者六七十人,但如常服,出手袖外,回旋曲折,莫知起止,殊不可观也。酒五行,乐作,迎归馆,老幼夹观,填溢道路。次日早……赴州宅,就坐,乐作,酒九行。①

这里的宴乐也有五行或七行盏制,汉乐器和胡乐器共享,曲调与宋朝相同,但金国的音乐在汉人看来仍然是落后的,因此作者评价腰鼓"下手太阔",管笛"韵多不合",舞蹈"殊不可观"。

《宣和乙巳奉使金国行程录》"第三十九程"记录金国首领的宴乐是契丹教坊乐,可以得知中朝音乐对女真、契丹的巨大影响。

> 第三十九程:乐如前所叙,但人数多至二百人,云乃旧契丹教坊四部也。每乐作,必以十数人高歌,以齐管也,声出众乐之表,此为异尔……次日,诣虏庭赴花宴,并如仪。酒三行,则乐作,鸣钲击鼓,百戏出场,有大旗、狮豹、刀牌、砑鼓、踏索、上竿、斗跳、弄丸、挝簸旗、筑球、角抵、斗鸡、杂剧等,服色鲜明,颇类中朝;又有五六妇人,涂丹粉,艳衣,立于百戏后,各持两镜,高下其手,镜光闪烁,如祠庙所画电母,此为异尔。……次日,又有中使赐酒果,复有贵臣就赐宴,兼伴射于馆内。庭下设垛,乐作,酒三行,伴射贵臣、馆伴使副、国信使副离席就射。②

女真族首领的宴乐,称旧契丹教坊四部,人数有近二百人,每次乐作时以人唱歌来引领乐器齐奏。花宴用百戏,其种类与中朝类似。女真也有射礼,射箭时酒三巡而作乐。

文惟简《虏廷事实》"风俗"条,记录女真"贵贱、老幼团坐而饮"、酒酣歌舞的民俗音乐活动。"血泣"条叙述女真族人丧仪:亲人亡故时先祭祀哭泣,然后以刀刺额流血,须臾后则男女杂坐、饮酒舞蹈。③

辛弃疾《窃愤录》记载徽、钦二宗被金俘虏北迁流放的过程,其中有两处记录

---

① [宋]许亢宗《宣和乙巳奉使金国行程录》,《全宋笔记》第四编(8),郑州:大象出版社,2008年,第12页。

② 同上,第15—17页。

③ [宋]文惟简《虏廷事实》,《说郛》第二册卷八,北京:中国书店影印,1986年。

女真族音乐。一处记录女真族欢庆正月旦日的歌舞场景:“二人相见,以手交腋,歌舞笑语。”[①]另一处记录天眷四年十一月的北迁途中,遇见被金人所掠的东京相王之女,此女被迫沦为金人家妓,半夜时分唱柳永词乐。黄冀之《南烬记闻》中,亦记录宋皇后被迫为金人将领劝酒唱歌之事。此从侧面反映,金国抢掠宋朝女性及乐人的行为,也正是宋朝音乐流传至女真族的主要方式之一。[②]

这些文献说明:金国女真族的音乐深受宋朝宫廷、民间音乐的影响,与汉人音乐相互同化,这一点尤其体现在金国州府和金宫廷首领的音乐生活中,如射垛作乐的射礼、百戏种类、咸州府音乐的曲调等,均与宋朝相同。金国宫廷音乐大体沿用宋朝音乐,但在演奏方式上,女真族仍部分保留有本民族的习惯,如“每乐作,必以十数人高歌以齐管”,此又与宋朝不同。同时,女真民间还保留着比较传统的本族习俗和音乐习俗,如酒酣后迭为歌舞、丧礼中男女杂坐饮酒舞弄等。

宋代笔记中还有女真音乐盛行宋朝京城的记录。如曾敏行《独醒杂志》卷五记录宣和年间京师各阶层盛传女真族歌曲《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》。关于《蓬蓬花》歌曲,江万里《宣政杂录》有详细记录:

> 宣和初,收复燕山以归于朝,金民来居京师。其俗有“臻蓬蓬歌”,每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞,人无不喜闻其声而效之者。其歌曰:臻蓬蓬,外头花花里头空,但看明年正二月,满城不见主人翁。[③]

《蓬蓬花》是女真族的歌舞音乐,“蓬蓬”声就是和着鼓点的舞蹈,因节奏明快而流行甚广。此歌流传几年后,徽钦二宗就作了金人的阶下囚,因此有些笔记将“满城不见主人翁”的歌词视为不祥之兆的谶纬,亦有一些士大夫将“蓬蓬”鼓声和《蓬蓬花》歌曲称为“妖声”[④]。

女真族的《四国朝》、《六国朝》歌曲在京师流传很广,因此还出现了同名舞队,《梦粱录》记录舞队有“诸国朝”、《武林旧事》记录舞队有“四国朝”、“六国朝”。从名称上理解,此应是反映诸国朝贺的歌舞。女真音乐在京师由歌曲发展成舞队,抑或可以说,京师舞队中亦融合了女真族歌舞,此现象说明,女真音乐对中朝的影响同样深远。

---

① [宋]辛弃疾《窃愤录》,《全宋笔记》第四编(4),郑州:大象出版社,2008 年,第 69 页。

② [宋]黄冀之《南烬记闻》,民国上海进步书局石刻《笔记小说大观》第六册,扬州:江苏广陵古籍刻印社影印,1983 年。

③ [宋]江万里《宣政杂录》,引自[明]陶宗仪纂《说郛》第五册卷二六,北京:中国书店,1986 年。

④ [宋]佚名《大宋宣和遗事·利集》:“京师竞唱小词,其尾声云:‘蓬蓬蓬,蓬乍乍,乍蓬蓬,是这蓬蓬乍。’此妖声也。”上海:商务印书馆,民国二十六年,第 87 页。

二、笔记中女真族音乐文献的史料价值

女真族建立金国，但在《金史·乐志》中，并无太多本民族音乐的记载。“靖康之难”金国侵占开封，金人将宋朝宫廷的乐器乐工等都带回了本国宫廷，因而金国宫廷的用乐，基本承袭了宋朝宫廷音乐的体制，“皇统元年，熙宗加尊号，始就用宋乐。”[①]《金史》卷三九和卷四〇“乐志”，其中所记录的是金建国后的宫廷音乐，包括“雅乐”、“鼓吹乐”、“郊祀乐歌”等，与中朝宫廷礼乐并无太多不同。笔记《宣和乙巳奉使金国行程录》“第三十九程”中所记录的音乐使用情况，也恰恰进一步说明了这个问题，如其中所记录的百戏种类、射礼用乐、宴乐盏制，与宋朝宫廷之用乐大同小异。因此，《宣和乙巳奉使金国行程录》中的音乐文献，进一步证实了金国宫廷音乐的来源。《虏廷事实》中记录的女真族音乐习俗，是女真族民间音乐活动文献，它比《金史·乐志》更能反映女真族的民间音乐习俗和传统。这两部笔记都是作者深入女真族本土，对耳闻目睹的女真音乐的生动记录，而《独醒杂志》、《宣政杂录》中记录的，都是盛传京师的女真音乐，这几部笔记音乐文献，为研究女真与汉族在历史上的文化交流和相互影响提供了途径。

第四节 宋代笔记中的高丽音乐文献史料价值

一、笔记中的高丽音乐文献

宋代笔记中记录的外国音乐主要是高丽乐，集中在徐兢《宣和奉使高丽图经》中，涉及高丽的乐器、鼓吹乐、宫廷音乐和音乐民俗。庞元英《文昌杂录》中也有高丽音乐文献。

北宋建国伊始，就面临辽金政权的严重威胁，为了解决外患，北宋朝廷长期实施“联丽制辽”的战略方针，[②]积极展开与高丽的外交。宣和五年（1123 年），给事中路允迪作为使节出使高丽，使团随行人员徐兢于次年归国后撰写了《宣和奉使高丽图经》40 卷，[③]并绘有图画，敬奉给朝廷。但此书的绘图部分在南北宋之交的靖康之难中遗失，唯部分文字辗转存留。《四库全书提要》称此书：“其书分二十八门，凡其国之山川风俗、典章制度以及接待之仪文、往来之道路，无不详载。”[④]它的史学价值历来备受瞩目，据考证，《宋史·高丽传》的内容，多有源自此书，[⑤]其对朝

---

① ［元］脱脱《金史》卷三九“乐”上，北京：中华书局，第 1999 年，第 577 页。

② 梁利《论徐兢及其〈宣和奉使高丽图经〉》，载《河南大学学报》1998 年第 2 期，第 67 页。

③ 孙希国《〈宣和奉使高丽图经〉研究》，吉林大学，硕士学位论文，2007 年，第 30 页。

④ ［清］纪昀《钦定四库全书总目》，四库全书研究所整理，北京：中华书局，1997 年，第 976 页。

⑤ 顾宏义《〈宋史·高丽传〉史源考》，载《中国边疆史地研究》2007 年第 4 期，第 126 页。

鲜史学著作《三国史记》、《高丽史》也均有补缺作用。①

《宣和奉使高丽图经》中的音乐文献包括高丽乐器、鼓吹乐队、高丽宫廷音乐、高丽民俗音乐。

关于高丽乐器，《图经》卷一三记录了高丽行鼓与胡笳，这是两种用在行进队伍中的乐器。作者记录了行鼓和胡笳的外形、演奏特征及在行进队伍中的使用情况。行鼓外形类似中国雅乐中的搏拊，系于腰下，行进时在队伍的前部，与金铙相间，演奏特点与中国同类乐器相似。② 胡笳的形制上锐下丰，使者初至，当地巡尉就令吹胡笳行接待之礼，胡笳用在行进队伍中时，往往走在队伍前列，走吹数十步后再止吹，回头招舆，其演奏与铙鼓相间。③

《宣和奉使高丽图经》卷二四“节仗”，记录了作者抵达高丽后所见到的卤簿鼓吹队伍，其行走方阵如下：

初神旗队→次骑兵→次铙鼓→次千牛卫→次金吾卫→次百戏→次乐部→次礼物→次诏舆→次充代下节→次宣武下节→次使副→次上节→终中节

在这十四种方阵中，音乐方阵有铙鼓、百戏、乐部三种。铙鼓方阵有胡笳和铙鼓两种乐队，铙鼓队处于前后两胡笳队之间。

> 铙鼓：骑兵之次鸣笳之军，次之铙鼓之军，又次之每百余步鸣笳军，必却行面诏舆，而合吹声，止则击铙鼓为之节。④

百戏方阵与乐部方阵相连，乐部位于百戏方阵之后。百戏方阵由小儿组成，乐部方阵由歌工乐手组成。

> 次百戏：金吾仗卫之后百戏小儿次之，服饰之类略同华风。
>
> 次乐部：歌工乐色亦有三等之服，而所持之器闲有小异，其行在小儿队之后，比使者至彼，会俣衣制未除，故乐部皆执其器而不作，特以奉诏命，不敢不

---

① 孙希国：《〈宣和奉使高丽图经〉研究》，吉林大学，硕士学位论文，2007 年，第 30 页。

② ［宋］徐兢《宣和奉使高丽图经》卷一三：“行鼓：行鼓之状，稍类雅乐之搏拊也。中腔差长而以铜环饰之，贯以紫带系于腰下，军行则在前，与金铙间，击其节颇缓金铙之形，与中华制度不异，故略而不图。”文渊阁《四库全书》第 593 册，台湾商务印书馆，1986 年，第 844 页。

③ ［宋］徐兢《宣和奉使高丽图经》卷一三：“胡笳：胡笳之制，上锐下丰，其形差短，使者初至群山岛，巡尉将迎舟卒服青衣而吹之，其声呜咽，不成曲调，惟觉群噪如蚊虻之音，迎诏则在前行，每数十步，辄稍却回面诏舆而吹声止，乃行，然后击铙鼓为节。”文渊阁《四库全书》第 593 册，第 844—845 页。

④ 同上，第 869 页。

设也。[①]

由于高丽王俣去世，徐兢等使团此次出访的目的是吊祭俣，因此当时正处于"衣制未除"的忌乐期间，乐工都执乐器而不演奏。

以上文献记录的都是高丽鼓吹乐的具体情况，从中可以看到其深受中国音乐的影响。《宣和奉使高丽图经》卷四〇"乐律"，记录了高丽音乐与中国音乐的师承关系、高丽宫廷的"唐乐""乡乐"两部、高丽"乡乐"的基本构成、高丽音乐机构的人数构成等。

> 若丽人则东夷之国，乐其本于韎乎？且三代之制，商曰大濩，周曰大武。箕子以商之裔而受周封于朝鲜，则革其韎乐之陋者，当有濩武之遗音，赓袭制作，经今千载，调声应律，宜有可采者。熙宁中，王徽尝奏请乐工，诏往其国，数年乃还。后人使来，必赍货奉工技为师，每遣就馆教之。比年入贡，又请赐大晟雅乐，及请赐燕乐，诏皆从之，故乐舞益盛，可以观听。今其乐有两部：左曰唐乐，中国之音；右曰乡乐，盖夷音也。其中国之音，乐器皆中国之制，惟其乡乐，有鼓、版、笙、竽、觱栗、空侯、五弦琴、琵琶、筝、笛，而形制差异，瑟柱胶而不移，又有箫管，长二尺余，谓之胡琴，俯身先吹之，以起众声。若女伎则谓之下乐。凡三等：大乐司二百六十人，王所常用；次管弦坊，一百七十人；次京市司，三百余人。亦有柘枝、抛球之艺，其百戏数百人，闻皆敏捷特甚。然以时王俣衣制未终，工人执其器而不作，声律之度不可得而考也。[②]

《宣和奉使高丽图经》中还有片语涉及到高丽民俗及佛教仪式音乐。卷一七"祠宇"，述高丽民间信鬼神，暮夜时则男女群聚歌舞倡乐。[③] 卷一八"释氏"述高丽佛教活动中常用乐器铙钹和螺："浮图之教始出天竺……其铙钹形制小而声悲，至其螺声则洪大如号焉。"[④]此螺与《文献通考》卷一四八"大辽"叙述的大螺，可能是同种乐器。

此外，庞元英《文昌杂录》卷四，记录元丰年高丽向中朝进贡音乐：

---

① [宋]徐兢《宣和奉使高丽图经》，文渊阁《四库全书》第593册，台湾商务印书馆，1986年，第869页。

② [宋]徐兢《宣和奉使高丽图经》，文渊阁《四库全书》第593册，第907页。

③ [宋]徐兢《宣和奉使高丽图经》卷一七"祠宇"："臣闻高丽素畏信鬼神……暮夜辄男女群聚为倡乐。"文渊阁《四库全书》第593册，第851页。

④ 同①，第856页。

> 元丰四年，高丽国遣使崔思齐、副李子威朝贡，并献乐器。明年正月十四日，车驾幸集禧观，诏思齐等侍从，又令所遣乐工对御献乐，赐袍带银帛有差。思齐言今高丽乐是新罗乐，乐器有嘉配琴；谓笛为大吟；舞有七十余种，止用两人，谓之《攀花云》。[1]

引文中叙述元丰四年高丽朝贡的音乐是新罗乐，朝贡的有乐器嘉配琴、大吟笛及舞蹈《攀花云》。

二、史书中的高丽音乐文献

因唐代“十部乐”中有一部“高丽乐”，《文献通考·乐》对高丽音乐的叙述，较多集中于“十部乐”之“高丽乐”情景。[2] 对宋代高丽音乐，《文献通考》卷一四八叙述如下：

> 宋乾德四年，镇州进伶官二十八人，善习高丽部乐，赐衣服银带，遣归本道。元丰间，来臣求中国乐工教之。今之乐，大抵中国制。中国使至，尝出家乐以侑酒。[3]

这段文献叙述的内容有三点：其一是镇州有伶人善高丽乐；其二是元丰间的高丽来使求教中朝乐，因此高丽音乐同中国制；其三是中国使者至高丽后，他们以家乐侑酒。其中第一点，《玉海》卷一〇八“乾德高丽部乐”有相同叙述。[4]

《文献通考·乐》在叙述“八音”乐器时，较多介绍此种乐器可见于高丽。如：《文献通考》卷一三七“丝之属胡部”叙筝：“高丽乐器用弹筝一，搊筝一，卧筝一。自魏至隋，并存其器。至于制度之详，不可得而知。”[5]“竹之属”叙义嘴笛：“义觜笛，如横笛而加嘴，西梁乐也，而今高丽亦有用焉。”[6]《文献通考》卷一三六“革之属”叙檐鼓、齐鼓，皆“西凉、高丽之器也。”[7]此外，叙箜篌、蛇皮琵琶时，亦提到高丽

---

① ［宋］庞元英《文昌杂录》，《全宋笔记》第二编(4)，郑州：大象出版社，2006 年，第 158 页。

② ［元］马端临《文献通考》卷一四八“乐二一”之“东夷”，北京：中华书局影印，1986 年，第 1293 页。

③ 同上，第 1293 页。

④ ［宋］王应麟《玉海》第三册，扬州：广陵书社影印，2003 年，第 1983 页。

⑤ ［元］马端临《文献通考》卷一三七“乐一〇”，第 1215 页。

⑥ 同上，第 1226 页。

⑦ 同上，第 1208 页。

有此乐，并记《箜篌引》乃朝鲜人所作。① 可见，《文献通考·乐》保存的高丽音乐文献，多关注于高丽乐器。

《文献通考》对高丽音乐的记录多见于卷三二五"四裔考二·高句丽"，此条目在介绍高句丽的政治、经济、文化状况中，有四条音乐文献：

> 乐有二品：曰唐乐，曰乡乐。
> 尝献伶官十余辈，曰："夷乐无足观，止欲润色国史尔。"
> 政和中，升其使为国信……赐以《大晟燕乐》。
> 乐有五弦、琴、筝、筚篥、横吹、箫、鼓之属，吹芦以和曲。②

以上文献与《宋史》中的记载多有相同之处，可将其二者进行比较：

> 《宋史》卷四八七"高丽传"：乐声甚下，无金石之音，既赐乐，乃分为左、右二部：左曰唐乐，中国之音也；右曰乡乐，其故习也。③
> 《宋史》卷四八七"高丽传"：尝献伶官十余辈，曰："夷乐无足观，止欲润色国史尔。"④
> 《宋史》卷一二九"乐四"：七年二月，中书省言："高丽，赐雅乐，乞习教声律、大晟府撰乐谱辞。"诏许教习，仍赐乐谱。⑤

二者的第一条文献大致相同，记录高丽宫廷音乐的构成，但其记录甚简，远略于笔记。第二条文献完全相同，叙述高丽朝向宋朝进贡乐人。第三条文献叙述方式不同，但均为记录宋朝对高丽赐予大晟乐。《文献通考》"高句丽考"中的第四条文献为其独有之记录，但实际上，这句话是对其"乐考"中高丽乐器的概括。

综观文献，中国对高丽的音乐传授和赐予、高丽对中国音乐的师承，是宋代笔记和《文献通考》、《宋史》共同关注的话题，二者对此都有记录。高丽乐器也是二者记录的对象，但《宣和奉使高丽图经》对乐器的记录集中于作者在出使高丽的过

---

① [元]马端临《文献通考》卷一三七"丝之属胡部"："高丽等国有竖箜篌、卧箜篌之乐，其引则朝鲜津卒樗里子高所作也。樗里子高晨刺船，有一白首狂夫，披发提壶，乱流而渡。其妻止之，不能及，竟溺死。于是凄伤援琴作歌而哀之，以象其声，故曰《箜篌引》。"北京：中华书局影印，1986 年，第 1215 页。

② [元]马端临《文献通考》卷三二五"四裔"二之"高句丽"，第 2559—2660 页。

③ [元]脱脱《宋史》，北京：中华书局，1999 年，第 10848 页。

④ 同上，第 10842 页。

⑤ 同上，第 2037 页。

程中亲眼目睹的乐器,《文献通考》中的高丽乐器文献,多从其他文献中抄录而来,因此《图经》中的乐器文献,比之《文献通考》具有更多直观感受,也更鲜活。此外,《图经》对高丽宫廷音乐构成和宫廷音乐机构构成的记录、对高丽鼓吹乐的记录等,一方面弥补了中朝史书相关文献之简、之阙,同时,对进一步研究两国之间的音乐文化交流提供了有利途径。

朝鲜郑麟趾等撰修的《高丽史》,成书于15世纪中叶,对9—14世纪的高丽诸王及社会政治、经济、文化等史事载录颇详,其《乐志》部分集中于志卷第二四至二五,内容主要是叙述高丽乐的来源、高丽宫廷的雅乐、唐乐、俗乐。文献中多次提到高丽乐的来源,如"乐一"卷首:"睿宗朝,宋赐新乐,又赐大晟乐","乐一""轩架乐独奏节度"记"太祖皇帝赐乐器",《乐》一卷末记"宋新赐乐器"等。"雅乐"条,详录高丽宫廷的乐悬制度及音乐;"唐乐"条,详录传自唐宋时期的教坊歌舞乐及乐器;"俗乐"条,详录高丽宫廷旧有的歌舞乐及乐器等。无疑,这些文献是研究高丽古代音乐的重要史料。但将其与《宣和奉使高丽图经》音乐文献相比较,后者仍有其不可替代的价值,如关于宫廷鼓吹乐,《高丽史》乐一"用鼓吹乐节度",只是简略叙述了不同场合的用乐过程,而无关于鼓吹乐乐器及卤簿鼓吹方阵。因此,《图经》的此类文献可补充此缺失。此外,《图经》中关于高丽宫廷音乐机构及其人员记录、高丽民俗音乐的记录等,均未能见于《高丽史·乐志》中,从而在这方面具有独特的史料价值。

小　　结

宋代笔记中的外域音乐文献主要涉及西南少数民族、北方契丹和女真族、东夷高丽。

西南少数民族音乐文献主要存见于《桂海虞衡志》、《岭外代答》、《老学庵笔记》,尤以《岭外代答》最为详尽。这几部笔记中保留了桂林一带少数民族乐器和音乐习俗的文献,其中对乐器的详尽描述,为实现文献与文物互证提供了资料;其中记录的音乐习俗至今仍在许多少数民族地区留存,它们不仅可用于溯源研究,同时为实现文献与田野考察的互证、为研究少数民族音乐史提供了资料。宋代史书对西南少数民族音乐的记录,仅限于朝贡这一政治行为,与当今的西南少数民族音乐生活没有密切关联。

契丹音乐文献反映了契丹本民族的音乐习俗,以及中朝汉乐对契丹产生的影响。女真音乐文献在笔记中被记录得比较详细:《宣和乙巳奉使金国行程录》音乐文献详细描绘女真统治者沿袭中朝宫廷音乐、并依然保留有本民族的特点;《虏廷事实》记录女真本民族音乐习俗;《独醒杂志》等记录女真音乐在中朝流行的盛况。宋代笔记中的高丽音乐文献主要存于《宣和奉使高丽图经》,其中记录了高丽的鼓

吹乐、宫廷音乐构成、高丽对中朝音乐的学习和继承、高丽民俗和佛教活动中的音乐。以上三类文献,都是研究宋代汉族与周边民族音乐文化交流的珍贵史料。与史书同类文献相比较,《文献通考》中的契丹音乐文献可与笔记相互补充,《金史·乐志》对金国宫廷音乐建设的记录可与笔记相互佐证,而笔记中的高丽音乐文献则可补充史书记载之简略,即使与高丽历史专著《高丽史》"乐志"比较,笔记中的高丽音乐文献仍有其不可取代的史料价值。

结　论

一、从宋代笔记音乐文献的撰写方式和内容总体来看，它有几个突出点：

1. 就撰述方式而言，宋代笔记音乐文献包括考辨和叙事两种基本类型，前者展示了宋代学者音乐研究的方法、对象和热点问题，其中诸多研究热点仍存于当今的音乐史学研究当中，这些文献对今人研究古代音乐学术史提供了资料和途径，对今人研究同类问题提供了参照和指导；后者涉及宋代各类音乐事项，如实反映了宋代音乐的繁荣图景。宋代笔记中，周密撰写的笔记音乐文献可谓是音乐叙事文献的代表，他撰写的音乐文献涉及范围广，记录音乐事件精当完整，有很高的引用价值和研究价值，并具有"口述史"的本质特征。同时，他将个人经历、史学意识与笔记音乐文献撰述密切结合的方式，体现了宋代笔记音乐文献撰述的典型特征。

2. 就宋代音乐史料而言，在宋代笔记音乐文献中，尤其以《东京梦华录》、《都城纪胜》、《西湖老人繁胜录》、《武林旧事》、《梦粱录》五种最具特殊史料价值。其"特殊"首先表现为撰写对象的特殊性。在绝大部分宋代笔记都在关注朝廷、时政、文人生活、传统学术之时，它们却将眼光更多地投向了都城熙熙攘攘的市民生活。它们记录的市民音乐活动，成为目前了解宋代都市音乐生活最"权威"的史料。它们对宋代各类新兴音乐形式的记录，在篇幅上比较集中，在说明音乐形式和性质时，语言有高度概括性和提炼性，因而其他笔记中的相关记录与之相比，只能起到辅助性作用。它们关注市井和民间优秀乐人，这在同时期的其他笔记中极为少见，史书中的此种记录更是稀少，这些文献进一步细化了市民音乐的种类，也间接阐明了这些音乐体裁的繁荣程度。基于以上几点，就宋代市民音乐文献而言，目前无其他宋代文献可以超越此五种笔记。此外，这五种笔记中也有宋代宫廷音乐活动的记录，由于均为作者亲历，故他们的记录倾向于活动过程的细节描述，这种描述使音乐活动多维而生动。又由于作者在撰写时将

亲历与参考他书相结合，这些音乐文献非常详细完整。

3. 宋代笔记音乐文献如实反映社会音乐现象，并与宋代文化及其他社会状况密切关联。宋代笔记中的音乐文献以戏剧、古琴文献数量最为可观，此现象是宋代戏剧、古琴两种音乐艺术形式逐渐繁荣成熟的反映。古乐器收藏、音乐形态、民间音乐文献在宋代笔记中异军突起，前者是宋代收藏文化与金石学发达的缩影，中者是宋代音乐技术和音乐科学理论进一步普及的标志，后者则是明清民歌集繁荣的先声。笔记中记录的异彩纷呈的节日、商业、宗教民俗音乐活动，是宋代城市和市民音乐发展、商业意识增强、宗教淫祀风行相结合的产物。笔记中记录数量甚多的文人音乐家音乐活动及外域民族音乐文献，此与雅乐受到倡导、与战乱频繁的政治环境相关。而从历时的角度看，宋代笔记音乐文献撰述在类型方面继承前代，在史实性和学术性方面超越前代，在历朝音乐文献撰述中起到了承上启下的作用。

二、将宋代笔记音乐文献与史书音乐文献相比较，它的补史阙价值表现为：

许多宋代笔记撰写附有补史阙意识，同时，由于笔记撰述的随笔性质，即使作者无补史阙意识却也能产生补史阙的客观意义，由此，笔记音乐文献与史书音乐文献的撰写对象有极大不同。史书主要撰写对象是宫廷礼乐活动：围绕着乐悬音乐，涉及徽宗大晟乐的建设、乐器音高的制定过程、乐悬乐器的陈列数量和方位、文舞武舞的制定和变化、祭祀和朝会所用的曲目、各先皇庙乐的制定、登歌所用的瑞曲；围绕着鼓吹乐，主要涉及卤薄鼓吹的乐器、数量、曲目，及其在宋代历史上的变化。笔记音乐文献的撰写对象则涉及到宋代音乐的各个方面和层面：从时间跨度来说，从宋代至宋代之前；从空间跨度来说，从宫廷到民间、从中朝到外域；从音乐形式来说，从戏剧到歌唱、舞蹈、器乐等等，不一而足。因此，就撰写对象而言，宋代笔记音乐文献比史书音乐文献涉及的范围要广，也比史书记录的对象更为驳杂，这必然使笔记音乐文献在撰写对象上补史之阙。

宋代笔记与《宋史·乐志》、《宋会要辑稿·乐》、《文献通考·乐》、《玉海》“乐”类等文献相比较所具有的补史阙文献、及在外族外域音乐方面与《辽史·乐志》、《金史·乐志》、《高丽史·乐志》相比较所具有的补史阙价值，可列表如下：(见表 8－1)

由于笔记撰述多与作者亲历相关，而史书修撰之史料多来源于书面文献，因此，即使是相同的撰述对象，史书音乐文献往往是静态的、平面化的，而笔记音乐文献描述动态的、立体的过程，这种动态化、立体化的文献记录方式使音乐活动在当今再现有了可能。笔记中对音乐家进行描述的文献，由于是作者交往的对象，其描述更为生动丰满。同时，由于笔记的价值在宋代就已受到史家关注和重视，史书音乐文献有时直接来源于笔记。

表 8－1　宋代笔记“补史阙”文献略表

两者比较 文献类型	笔记记录丰富，史书未见记载的文献	笔记记录丰富，史书记载甚简的文献	笔记、史书均记载丰富，可互补的文献
	音乐学术考辨		
歌唱艺术文献	唱赚、诸宫调、嘌唱、小唱、叫声	耍令、番曲	
歌舞文献	传统歌舞		队舞、曲破
器乐文献	小排当、马后乐、清乐、细乐、小乐器	教坊大乐、鼓板	琴乐
其他音乐本体文献	杂剧、傀儡、影戏	教坊宴乐盏制	
	器乐结构	民间歌曲	宋代乐曲
乐器收藏活动	古琴收藏	古乐器收藏	
民俗音乐活动文献	商业民俗音乐活动、宗教民俗音乐活动	节日民俗音乐活动	
乐人文献	乐妓、都市乐人	宫廷乐人	文人音乐家
外域音乐文献		西南、契丹、女真少数民族音乐文献	高丽音乐文献

三、对音乐史实取得的新认识：

由于笔记音乐文献的条列式、驳杂性特征，致使其研究在史实认识上难有中心脉络，然而这些认识成果却是建立在对文献进行系统性、整体性研究的基础之上。

1. 本文对《霓裳羽衣曲》在唐亡之后的流传情况取得了一定认识：五代时期，《霓裳》仍在宫廷或民间不完整地流传；北宋时期，宫廷和民间仍有《霓裳羽衣曲》曲破部分流传；南宋时期，民间有乐谱而无声舞，《望瀛》、《献仙音》被疑是《霓裳》之遗音，而宫廷仍有不完整的《霓裳》表演。

2. 宋代以时事政治为表演内容的杂剧甚为繁荣，此是今人共识的现象，然而对其繁荣的社会原因今人缺乏了解，通过对笔记文献的整理则可知，戏剧表演的滑稽特质始于汉魏，而政治鉴戒、隐语的性质已在唐代大量涌现，这种表演受到宋代帝王的宽容和政府保护，因而促进了它的繁荣。

3. 耍令、番曲是宋代的两种独立的歌唱艺术，并与嘌唱、小唱、叫声同用于唱赚中。耍令与叫声、早期嘌唱类似，是一种俚俗、市井化、“令曲小词”的歌唱形式，可用于唱赚当中作为缠的一部分，其中亦含有活泼质朴的外族音乐成分。番曲是对流传于宋代中土的女真族、契丹族音乐的概称，其歌唱时又被称为番歌，演奏时又被称为番乐，女真族的歌曲《蓬蓬花》、《异国朝》等以及被中土汉化的队舞《诸国朝》等都是番曲，其在中朝受欢迎的程度较高，且屡遭朝廷禁止。

4. 宋代盛行的器乐演奏形式鼓板，由契丹族音乐发展而来。

5. 宋代的器乐作品结构普遍表现为：音乐起始时有丝乐或竹乐奏引子，然后众乐和之；音乐结束时并非众乐齐止，而是逐渐终止、逐渐减弱直至结束；乐曲由引子引领直至结束须用同一个调式；音乐作品整体风格有一个“导引”→“稍放”→“纵”的过程。

6. 宋代风行乐器收藏活动，古琴、古钟、古錞于、古铜鼓等均是被热衷收藏的对象。其中尤以传世名琴的收藏和转让最兴盛，名琴的收藏价格很高，并出现了大量赝品，而古琴收藏也为宋代古琴文化的发展推波助澜。古钟收藏主要见于宫廷收藏的周代编钟，其对大晟乐编钟制作产生了直接影响。古錞于、古钟的收藏促进了宋代学者对古乐器的文献考辨和金石研究。

7. 宋代的市民音乐表演常渗透于民俗音乐活动中，都市元宵节、民众宗教集会、煮酒迎新的商业活动等，常伴有市民音乐的表演，其表演体裁多是队舞、唱赚、戏剧等，表演类型大致相同。宋代的葬礼音乐多用胡乐。宋代的《牧护歌》、《鸡唱》等，是流传甚广的民间歌曲。宋代的西南少数民族中，已有“送老”、对歌择偶、乐师教习子弟以传承本民族文化的歌唱习俗。

8. 宋代文人音乐家群体中，除姜白石、杨缵、张炎等已受到今人关注以外，冯吉、刘几、王洙、高怀德等，均是当时名噪一时的文人音乐家。

宋代笔记浩如烟海，本文虽然已经在尽可能大的范围内，对宋代笔记及笔记中的音乐文献进行查阅，但仍然有可能存在疏漏。与此同时，在搜阅的笔记中，有些笔记文本尚未经校勘订正，因此，文章中的有些引文，也难免会失之准确。这些方面，仍然希望前辈、专家给予指出，以便在今后的研究中，使这项工作得到进一步的完善。探讨宋代笔记、乃至历代笔记音乐文献的价值、来源、真实性以及其中可能存在的缺陷，并将这种研究细化到每一条文献，始终是一项费时多、工作量繁重的工程。对于笔者而言，为了完成这篇论文所花费的精力和时间，也是一次新的学术经历，这将对我今后的学术历程产生持久影响。在这项研究告阶段性完成之际，我更深切地体会到，无论是宋代的还是历代笔记中的音乐文献，其作为古代音乐史研究的学术资源，尽管存在着内容驳杂、细碎和整体上并非系统的特点，但其价值也是十分引人注目的，其中也仍然存在不少有待进一步作深度发掘和研究的文献。本文的研究若能对宋代音乐史乃至中国古代音乐史有所助益，就足以让笔者感到欣慰了！

附录1　参考文献

一、古籍原典

（一）丛书集：

［明］陶宗仪纂《说郛》，涵芬楼旧本影印，北京：中国书店，1986。（唐五代文献）

段安节：《琵琶录》
韦绚：《戎幕闲谈》
陆长源：《辨疑志》
丁用晦：《芝田录》
李隐：《潇湘录》
李涪：《刊误》
黄璞：《闽川名士传》
王叡：《炙毂子录》
柳珵：《常侍言旨》
何光远：《鑑戒录》
留存：《事始》
柳公权：《小说旧闻记》
李德裕：《平泉山居记》
佚名：《国史异纂》
李淖：《秦中岁时记》
佚名：《苏氏演义》
韩偓：《金銮密记》
颜师古：《隋遗录》
郑常：《洽闻记》
白行简：《三梦记》
佚名：《灌畦暇语》
张鷟《耳目记》

［明］陶宗仪纂《说郛》，涵芬楼旧本影印，北京：中国书店，1986。（宋代文献）

周密：《浩然斋意钞》
周密：《浩然斋视听钞》
欧阳修：《于役志》
康与之：《昨梦录》
文惟简：《虏廷事实》
戴埴：《鼠璞》
郑熊：《番禺杂记》
佚名：《迷楼记》
秦醇：《赵后遗事》
佚名：《朝野遗记》
林洪：《山家清事》
吴枋：《宜斋野乘》
江万里：《宣政杂录》
董弅：《闲燕常谈》
赵彦卫：《东巡记》
廉布：《清尊录》
巩丰：《巩氏后耳目志》
赵□□：《就日录》
毕仲洵：《幙府燕闲录》
程迥：《三器图义》
杜季扬：《云林石谱》
景焕：《野人闲话》
叶寘：《坦斋笔衡》
顾文荐：《负暄杂录》

沈括:《忘怀录》 曾三异:《因话录》 钱康公:《植跋简谈》
韩元吉:《桐阴旧话》 赵葵:《行营杂录》 相国道:《云庄四六余语》
陈直:《韦居听舆》 林洪:《山家清供》 杨伯岩:《臆乘》
沈征:《谐史》 孔平仲:《孔氏杂说》 俞文豹:《吹剑续录》
赵叔向:《肯綮录》 佚名:《白獭髓》 李格非:《洛阳名园记》
周叙:《洛阳花木记》 蔡采之:《碧湖杂记》 郑厚:《艺圃折中》
范正敏:《遯斋闲览》 郭彖:《睽车志》 林逋:《省心诠要》
龚颐正:《续释常谈》 黄彻:《□溪诗话》 僧居月:《琴书类集》
佚名:《摭青杂说》 马纯:《陶朱新录》 上官融:《友会谈丛》
佚名:《南窗纪谈》 李宗谔:《先公谈录》 范季随:《陵阳先生室中语》、
吕希哲:《发明义理》 陆游:《感知录》 章渊:《槁简赘笔》
朱晖:《绝倒录》 林昉:《田间书》 温革:《隐窟杂志》
孙宗鑑:《东皋杂录》 耐得翁:《古杭梦游录》 佚名:《墨娥漫录》
陈郁:《藏一话腴》 吕居仁:《轩渠录》 佚名:《豹隐纪谈》
孟珙:《蒙鞑备录》 陈襄:《使辽语录》 司马光:《司马温公诗话》、
高似孙:《纬略》 叶梦得:《乙卯避暑录》 邵雍:《渔樵问对》
陈长方:《步里客谈》 俞文豹:《吹剑录》 罗点:《闻见录》
赵与虤:《娱书堂诗话》 李畋:《该闻录》 黄晞:《聱隅子歔欷琐微论》、
程大昌:《程氏则古》 侯延庆:《退斋雅闻录》 俞文豹:《唾玉集》
蔡绦:《金玉诗话》 鲁纾:《南游记旧》 罗璧:《识遗》
吕希哲:《侍讲日记》 程大昌:《北边备对》 周晖:《北辕录》
备珙:《蒙鞑备录》 魏泰:《临汉隐居诗话》 宋汴:《采异记》
佚名:《释常谈》 陈录:《善诱文》 吕本中:《官箴》
俞成:《萤雪丛说》 赵崇绚:《续鸡肋》 洪巽:《旸谷漫录》
姜夔:《续书谱》 欧阳修:《六一笔记》 李之彦:《东谷所见》
王铚:《王公四六话》 何坦:《西畴常言》 陈师道:《后山诗话》
鹤山先生:《师友雅言》 张商英:《护法论》 叶隆礼:《辽志》
陆泳:《吴下田家志》 陆泳:《吴下田家志》 周紫芝:《竹坡诗话》
刘攽:《贡父诗话》 吕本中:《紫薇诗话》 胡太初:《昼帘绪论》
张表臣:《珊瑚钩诗话》

上海古籍出版社编:《汉魏六朝笔记小说大观》,上海古籍出版社,1999。
佚名撰、[晋]郭璞注《穆天子传》 佚名撰、[清]孙星衍校《燕丹子》

［汉］东方朔撰、［晋］张华注《神异经》
［汉］刘歆撰、［晋］葛洪集《西京杂记》
佚名《汉武帝内传》
［晋］张华撰、［宋］周日用等注《博物志》
［晋］嵇含撰《南方草木状》
［晋］陶潜撰《搜神后记》
［晋］裴启撰《裴子语林》
［南朝宋］刘义庆撰《幽明录》
［南朝宋］刘义庆撰、［梁］刘孝标注《世说新语》
［梁］宗懔撰、［隋］杜公赡注《荆楚岁时记》
［汉］东方朔撰《海内十洲记》
［汉］郭宪撰《汉武帝别国洞冥记》
佚名《汉武故事》
［晋］崔豹撰《古今注》
［晋］干宝撰《搜神记》
［前秦］王嘉撰、［梁］萧绮录《拾遗记》
［南朝宋］刘敬叔撰《异苑》
［梁］吴均撰《续齐谐记》
［梁］殷芸撰《殷芸小说》

上海古籍出版社编:《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社,2000。

上册：张鷟《朝野佥载》、刘餗《隋唐嘉话》、崔令钦《教坊记》、柳宗元《龙城录》、李肇《唐国史补》、刘肃《大唐新语》、牛僧孺《玄怪录》、李复言《续玄怪录》、李德裕《次柳氏旧闻》、谷神子《博异志》、李玫《纂异记》、袁郊《甘泽谣》、段成式《酉阳杂俎》、韦绚《刘宾客嘉话录》、赵璘《因话录》、佚名《大唐传载》、李冗《独异志》、郑处诲《明皇杂录》。

下册：张读《宣室志》、裴铏《传奇》、李绰《尚书故实》、皇甫枚《三水小牍》、李濬《松窗杂录》、郑綮《开天传信记》、孟棨《本事诗》、范摅《云溪友议》、高彦休《唐阙史》、苏鹗《杜阳杂编》、孙棨《北里志》、阙名《玉泉子》、张固《幽闲鼓吹》、康骈《剧谈录》、杜光庭《录异记》、严子休《桂苑丛谈》、王定保《唐摭言》、王仁裕《开元天宝遗事》、刘崇远《金华子》、尉迟偓《中朝故事》、孙光宪《北梦琐言》。

民国上海进步书局石刻:《笔记小说大观》,扬州:江苏广陵古籍刻印社影印,1983。

第一册：佚名《异闻总录》

第六册：朱翌《猗觉寮杂记》、黄冀之《南烬记闻》

第七册：李元纲《厚德录》、赵昇《朝野类要》、葛洪《涉史随笔》、吴垧《五总志》

第八册：叶梦得《蒙斋笔谈》、辛弃疾《窃愤录》、岳珂《愧郯录》

第九册：胡铨《经筵玉音问答》、俞文豹《吹剑录》、李季可《松窗百说》、徐兢《宣和奉使高丽图经》、樵叟《庆元党禁》、永亨《搜采异闻录》

第十册：路振《九国志》、魏泰《临汉隐居诗话》、邓牧《洞霄图志》、黄震《古今

纪要逸编》、佚名《宋季三朝政要》、佚名《中兴御侮录》、赵万年《襄阳守城录》、钱文子《补汉兵志》、胡锜《耕禄藁》

上海古籍出版社编:《宋元笔记小说大观》,上海古籍出版社,2001。

第一册:陶穀《清异录》、徐铉《稽神录》、张洎《贾氏谭录》、吴淑《江淮异人录》、郑文宝《南唐近事》、钱易《南部新书》、杨亿《杨文公谈苑》、江休复《江邻几杂志》、欧阳修《归田录》、张师正《括异志》、张师正《倦游杂录》、司马光《涑水记闻》

第二册:王辟之《渑水燕谈录》、王得臣《尘史》、文莹《湘山野录》、文莹《湘山续录》、文莹《玉壶清话》、张舜民《画墁录》、陈师道《后山谈丛》、吴处厚《青箱杂记》、邵伯温《邵氏闻见录》、方勺《泊宅编》、惠洪《冷斋夜话》、孔平仲《孔氏谈苑》、朱彧《萍洲可谈》

第三册:何薳《春渚纪闻》、叶梦得《石林燕语》、叶梦得《避暑录话》、魏泰《东轩笔录》、洪皓《松漠纪闻》、龚明之《中吴纪闻》、佚名《道山清话》、朱弁《曲洧旧闻》、蔡絛《铁围山丛谈》、马永卿《嫩真子录》、曾敏行《独醒杂志》、施德操《北窗炙輠录》、费衮《梁溪漫志》

第四册:陆游《老学庵笔记》、王明清《挥尘录》、王明清《投辖录》、王明清《玉照新志》、庄绰《鸡肋编》、郭彖《睽车志》、赵与时《宾退录》、张端义《贵耳集》、岳珂《桯史》、徐度《却扫编》

第五册:王铚《默记》、王栐《燕翼诒谋录》、张邦基《墨庄漫录》、袁褧《枫窗小牍》、陈鹄《西塘集耆旧续闻》、叶绍翁《四朝闻见录》、周煇《清波杂志》、罗大经《鹤林玉露》、陈世崇《随隐漫录》、周密《齐东野语》

第六册:周密《癸辛杂识》、刘祁《归潜志》

上海师范大学古籍整理研究所编:《全宋笔记(第一编)》,主编:朱易安、傅璇琮、周常林、戴建国,郑州:大象出版社,2003。

第一册:孙光宪《北梦琐言》

第二册:陶穀《清异录》、周羽翀《三楚新录》、张洎《贾氏谭录》、张齐贤《洛阳搢绅旧闻记》、郑文宝《南唐近事》、佚名《江南余载》、郑文宝《江表志》

第三册:乐史《广卓异记》、龙衮《江南野史》、佚名《五国故事》、王曾《王文正公笔录》

第四册:钱易《南部新书》、李上交《近事会元》、陈彭年《江南别录》、史虚白《钓矶立谈》、丁谓《丁晋公谈录》

第五册:勾延庆《锦里耆旧传》、宋祁《宋景文公笔记》、梅尧臣《碧云騢》、田况

《儒林公议》、王素《文正王公遗事》、欧阳修《笔说》、欧阳修《欧阳文忠公试笔》
第六册：范镇《东斋记事》、赵抃《御试备官日记》、宋敏求《春明退朝录》
第七册：司马光《温公琐语》
第八册：滕元发《孙威敏征南录》、强至《韩忠献公遗事》、张唐英《蜀梼杌》、曾布《曾公遗录》
第九册：苏轼《补录：商刻东坡志林》、苏轼《渔樵闲话录》
第十册：晁说之《晁氏客语》、杨彦龄《杨公笔录》、王钦臣《王氏谈录》、吴处厚《青箱杂记》、吕希哲《吕氏杂记》、莫君陈《月河所闻集》

上海师范大学古籍整理研究所编：《全宋笔记（第二编）》，主编：朱易安、傅璇琮、周常林、戴建国，郑州：大象出版社，2006。
第一册：黄休复《茅亭客话》、佚名《道山清话》、佚名《寇莱公遗事》、程颐《家世旧事》、孙升《孙公谈圃》、王君玉《国老谈苑》、张舜民《画墁录》
第二册：刘斧《青琐高议》
第四册：庞元英《文昌杂录》、庞元英《谈薮》、米芾《海岳名言》、米芾《书史》、米芾《画史》
第五册：孔平仲《续世说》、孔平仲《珩璜新论》、孔平仲《谈苑》
第六册：王巩《闻见近录》、王巩《甲申杂记》、王巩《随手杂录》、赵令畤《侯鲭录》
第七册：张耒《明道杂志》、李廌《师友谈记》、钱世昭《钱氏私志》、范致明《岳阳风土记》
第八册：魏泰《东轩笔录》、李朴《丰清敏公遗事》、方勺《泊宅编》、方勺《清溪寇轨》、吕颐浩《燕魏杂记》
第九册：黄庭坚《宜州家乘》、惠洪《冷斋夜话》、罗从彦《遵尧录》、程俱《麟台故事》、叶梦得《岩下放言》、叶梦得《玉涧杂书》

上海师范大学古籍整理研究所编：《全宋笔记（第三编）》，主编：朱易安、傅璇琮、周常林、戴建国，郑州：大象出版社，2008。
第一册：李格非《洛阳名园记》、高晦叟《珍席放谈》
第三册：苏象先《丞相魏公谭训》、章炳文《搜神秘览》
第五册：陈东《靖炎两朝见闻录》、佚名《建炎复辟记》、李纲《建炎时政记》、李纲《靖康传信录》
第六册：赵鼎《建炎笔录》、赵鼎《辩诬笔录》、吕祖谦《紫微杂说》
第七册：郑刚中《西征道里记》

第十册：孔传《东家杂记》

上海师范大学古籍整理研究所编：《全宋笔记(第四编)》，主编：朱易安、傅璇琮、周常林、戴建国，郑州：大象出版社，2008。
第一册：王观国《学林》
第三册：释祖秀《华阳宫记事》、汪若海《麟书》
第四册：李石《续博物志》、陈长方《步里客谈》、丁特起《靖康纪闻》
第五册：沈作喆《寓简》、曾慥《高斋漫录》
第七册：苏籀《栾城遗言》
第八册：佚名《建炎维扬遗录》、王若冲《北狩行录》、洪遵《翰苑遗事》、许亢宗《宣和乙巳奉使金国行程录》、韦承《瓮中人语》

（二）单行本

[汉]刘向《列女传》，南京：江苏古籍出版社，2003 年。
[汉]赵晔《吴越春秋》，南京：江苏古籍出版社，1999 年。
[汉]袁康《越绝书》，上海古籍出版社，1985 年。
[北魏]杨衒之《洛阳伽蓝记》，济南：山东友谊出版社，2001 年。
[晋]常璩《华阳国志》，上海：商务印书馆，民国 27 年。
[梁]沈约：《宋书》，北京：中华书局，1974 年。
[唐]魏征：《隋书》，北京：中华书局，1973 年。
[唐]刘知几：《史通》，文渊阁《四库全书》本。
[唐]杜佑：《通典》，上海：商务印书馆，1936 年。
[唐]裴庭裕：《东观奏记》，北京：中华书局，1994 年。
[唐]封演《封氏闻见记校注》，北京：中华书局，2005 年。
[唐]薛用弱：《集异记》，汪辟疆校录唐人小说本，神州国光社，1946 年。
[唐]张文成：《游仙窟》，汪辟疆校录唐人小说本，神州国光社，1946 年。
[唐]吴兢：《开元昇平源》，上海古籍出版社，1985 年。
[唐]郭湜：《高力士外传》，上海古籍出版社，1985 年。
[唐]陈鸿：《长恨歌传》，上海古籍出版社，1985 年。
[唐]姚汝能《安禄山事迹》，上海古籍出版社，1983 年。
[唐]李世民《帝范》，济南：山东友谊书社，1992 年。
[唐]莫休符《桂林风土记》，文渊阁《四库全书》本。
[唐]丘光庭《兼明书》，辽宁教育出版社，1998 年。
[后蜀]何光远《鉴诫录》，北京图书馆出版社，2004 年。
[唐]李绛《李相国论事集》，文渊阁《四库全书》本。

[唐]罗隐《两同书》,文渊阁《四库全书》本。
[唐]李冲昭《南岳小录》,上海古籍出版社,1993 年。
[唐]王方庆《魏郑公谏录》,文渊阁《四库全书》本。
[唐]陆广微《吴地记》,南京:江苏古籍出版社,1999 年。
[后唐]冯贽:《云仙散录》,北京:中华书局,1998 年。
[后晋]刘昫等:《旧唐书》,北京:中华书局,1975 年。
[五代]马缟《中华古今注》,沈阳:辽宁教育出版社,1998 年。
[宋]欧阳修等:《新唐书》,北京:中华书局,1999 年。
[宋]王溥:《唐会要》,北京:中华书局,1955 年。
[宋]李焘:《续资治通鉴长编》,北京:中华书局,1979 年。
[宋]李心传:《建炎以来系年要录》,北京:中华书局,1988 年。
[宋]郑樵:《通志》,北京:中华书局,1987 年。
[宋]王谠:《唐语林》,北京:中华书局,1987 年。
[宋]程俱:《麟台故事校证》,北京:中华书局,2000 年。
[宋]范镇:《东斋记事》,北京:中华书局,1980 年。
[宋]苏辙:《龙川略志/龙川别志》,北京:中华书局,1982 年。
[宋]洪迈:《容斋随笔》,北京:中华书局,2005 年。
[宋]李心传:《建炎以来朝野杂记》,北京:中华书局,2000 年。
[宋]赵彦卫:《云麓漫钞》,沈阳:辽宁教育出版社,1998 年。
[宋]范公偁:《过庭录》,北京:中华书局,2002 年。
[宋]张知甫:《可书》,北京:中华书局,2002 年。
[宋]苏轼:《东坡志林》,北京:中华书局,1981 年。
[宋]彭几:《墨客挥犀/续墨客挥犀》,北京:中华书局,2002 年。
[宋]范成大:《范成大笔记六种》,北京:中华书局,2002 年。
[宋]刘昌诗:《芦浦笔记》,北京:中华书局,1986 年。
[宋]姚宽:《西溪丛语》,北京:中华书局,1993 年。
[宋]陆游:《家世旧闻》,北京:中华书局,1993 年。
[宋]张世南:《游宦纪闻》,北京:中华书局,1981 年。
[宋]李心传:《旧闻证误》,北京:中华书局,1981 年。
[宋]张淏:《云谷杂记》,北京:中华书局,1958 年。
[宋]洪迈:《夷坚志》,北京:中华书局,2006 年。
[宋]黄伯思:《东观余论》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]孟元老等:《东京梦华录(外四种)》,北京:文化艺术出版社,1998 年。
[宋]吴曾:《能改斋漫录》,上海古籍出版社,1979 年。
[宋]吴曾:《能改斋漫录》,上海:中华书局,1960 年。

[宋]王楙:《野客丛书》,上海古籍出版社,1991 年。
[宋]苏轼:《仇池笔记》,上海书店,1990 年。
[宋]俞文豹:《吹剑录外集》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]袁文:《瓮牖闲评》,北京:中华书局,2007 年。
[宋]黄朝英:《靖康缃素杂记》,上海古籍出版社,1986 年。
[宋]叶大庆:《考古质疑》,上海古籍出版社,1985 年。
[宋]韩淲:《涧泉日记》,上海古籍出版社,1993 年。
[宋]江少虞:《宋朝事实类苑》,上海古籍出版社,1981 年。
[宋]陈善:《扪虱新话》,上海书店,1990 年。
[宋]龚鼎臣:《东原录》,上海书店,1990 年。
[宋]程大昌:《程氏考古编/程氏续考古编》,沈阳:辽宁教育出版社,2000 年。
[宋]周密:《浩然斋雅谈/志雅堂杂钞/云烟过眼录/澄怀录》,沈阳:辽宁教育出版社,2000 年。
[宋]程大昌:《演繁露》,北京:京华出版社,2000 年。
[宋]晁说之:《晁氏客语》,长沙:岳麓书社,2005 年。
[宋]周去非:《岭外代答》,上海远东出版社,1996 年。
[宋]黄庭坚:《山谷题跋》,上海远东出版社,1999 年。
[宋]倪思:《经鉏堂杂志》,长沙:岳麓书社,2005 年。
[宋]陆游:《入蜀记》,引自《日记四种》,武汉:湖北辞书出版社,1997 年。
[宋]晁公武:《郡斋读书志》,上海古籍出版社,1990 年。
[宋]赵希鹄:《洞天清录》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]李昉:《太平广记》,北京:团结出版社,1994 年。
[宋]王令:《十七史蒙求》,长沙:岳麓书社,1986 年。
[宋]朱熹:《朱文公政训》,呼和浩特:内蒙古人民出版社,2001 年。
[宋]石茂良:《避戎夜话》,上海书店,1982 年。
[宋]释延一:《广清凉传》,太原:山西人民出版社,1989 年。
[宋]张商英:《续清凉传》,太原:山西人民出版社,1989 年。
[宋]佚名:《徽钦北徙录》,上海:国民书店,1941 年。
[宋]曹勋:《北狩见闻录》,哈尔滨:黑龙江人民出版社,2006 年。
[宋]沈义父著、蔡嵩云笺释《乐府指迷笺释》,北京:人民文学出版社,1998 年。
[宋]吕祖谦:《少仪外传》,长沙:岳麓书社,2003 年。
[宋]袁采:《世范》,长沙:岳麓书社,2003 年。
[宋]张礼:《游城南记》,上海古籍出版社,1993 年。
[宋]邓牧:《伯牙琴》,北京:中华书局,1959 年。
[宋]王应麟:《困学纪闻》,沈阳:辽宁教育出版社,1998 年。

[宋]葛立方:《韵语阳秋》,上海古籍出版社,1984 年。
[宋]刘义庆:《幽明录》,北京:文化艺术出版社,1988 年。
[宋]华岳:《翠微先生北征录》,合肥:黄山书社,1993 年。
[宋]桂万荣:《棠阴比事》,北京图书馆出版社,2005 年。
[宋]邓椿:《画继》,北京:中华书局,1985 年。
[宋]郑克:《折狱龟鉴》,呼和浩特:远方出版社,2000 年。
[宋]调露子:《角力记》,北京:人民体育出版社 1990。
[宋]张炎著、夏承焘校注《词源注》,人民文学出版社,1998 年。
[宋]王灼:《碧鸡漫志》,修海林编著《中国古代音乐史料集》,世界图书出版公司,2000 年。
[宋]沈括:《梦溪笔谈》,北京:中华书局,1974 年。
[宋]叶厘:《爱日斋丛钞》、文渊阁《四库全书》本。
[宋]刘敞:《公是弟子记》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]欧阳修《六一诗话》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]晁説之:《儒言》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]史浩:《鄮峰真隐漫录》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]朱胜非:《绀珠集》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]范晞文:《对床夜语》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]王禹偁:《五代史阙文》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]赵汝砺:《北苑别录》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]蔡梦弼:《草堂诗话》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]梁克家:《淳熙三山志》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]唐庚:《三国杂事》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]释晓莹:《罗湖野录》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]陈规:《守城录》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]周必大:《玉堂杂记》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]许月卿:《百官箴》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]释惠洪:《林间录》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]罗浚:《宝庆四明志》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]佚名:《州县提纲》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]胡太初:《昼帘绪论》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]钱俨:《吴越备史》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]陈旸:《乐书》,文渊阁《四库全书》本。
[宋]江休复:《醴泉笔录》,丛书集成初编本。
[宋]唐庚:《唐子西文录》,文渊阁《四库全书》本。

[宋]佚名《大宋宣和遗事》,丛书集成初编本。
[宋]尹洙:《五代春秋》,丛书集成初编本。
[宋]王偁:《西夏事略》,丛书集成初编本。
[宋]刘敞:《南北朝杂记》,丛书集成初编本。
[宋]王致远:《开禧德安守城录》,上海古籍出版社,1996 年。
[宋]苏轼:《艾子杂说》,丛书集成初编本。
[宋]蹇驹:《采石瓜洲毙亮记》,北京:中华书局,1991 年。
[宋]路振:《乘轺录》,丛书集成初编本。
[宋]魏了翁:《鹤山笔录》,丛书集成初编本。
[宋]赵與时:《林灵素传》,丛书集成初编本。
[宋]张鑑:《赏心乐事》,学海类编本。
[宋]佚名:《寿昌乘》,中华书局 1990 年。
[宋]王应麟:《玉海》,扬州:广陵书社,2003 年。
[元]马端临:《文献通考》,北京:中华书局影印,1986 年。
[元]脱脱等:《宋史》,北京:中华书局,1999 年。
[元]脱脱等:《金史》,北京:中华书局,1999 年。
[元]脱脱等:《辽史》,北京:中华书局,1999 年。
[元]戴表元:《剡源文集》,文渊阁《四库全书》本。
[明]朱存理:《珊瑚木难》,文渊阁《四库全书》本。
[清]纪昀等:《钦定四库全书总目》,四库全书研究所整理,北京:中华书局,1997 年。
[清]永瑢、纪昀:《四库全书总目提要》,四库全书总目提要编委会整理,海口:海南出版社,1999 年。
[清]徐松:《宋会要辑稿》,北京:中华书局,1957 年。
[清]徐士銮:《宋艳》,杭州:浙江古籍出版社,1987 年。
[清]彭定求:《全唐诗》,北京:中华书局,1996 年。
[朝鲜]郑麟趾:《高丽史》,首尔:银河出版社,1988 年。

二、现当代论著

(一) 专著

包伟民、吴铮强:《宋朝简史》,福州:福建人民出版社,2006 年。
陈高华、陈智超:《中国古代史史料学》,天津古籍出版社,2006 年。
陈应时:《中国乐律学探微》,上海音乐学院出版社,2004 年。
杜维运:《史学方法论》,北京大学出版社,2006 年。

傅斯年:《傅斯年全集》,长沙:湖南教育出版社2003年。
关也维:《唐代音乐史》,北京:中央民族大学出版社,2006年。
胡　忌:《宋金杂剧考》,上海:古典文学出版社,1957年。
瞿林东:《中国简明史学史》,上海人民出版社,2005年。
李方元:《〈宋史乐志〉研究》,上海音乐学院出版社,2004年。
李幼平:《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》,上海音乐学院出版社,2004年。
刘叶秋:《历代笔记概述》,北京:中华书局,1980年。
谭其骧:《中国历史地图集》,北京:中国地图出版社,1987年。
谭正璧:《话本与古剧》,上海古籍出版社,1985年。
王福利:《辽金元三史乐志研究》,上海音乐学院出版社,2005年。
王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社,1998年。
王国维:《王国维戏曲论文集》,北京:中国戏剧出版社,1957年。
王克芬:《中国舞蹈发展史》,上海人民出版社,2003年。
吴　梅:《词学通论》,上海:复旦大学出版社,2005年。
夏承焘:《夏承焘集》,杭州:浙江古籍出版社,浙江教育出版社,1997年。
许　健:《琴史初编》,北京:人民音乐出版社,1982年。
薛瑞兆:《宋金戏剧史稿》,北京:三联书店,2005年。
杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,北京:人民音乐出版社,1981年。
叶坦、蒋松岩:《宋辽夏金元文化史》,上海:东方出版中心,2007年。
张　晖:《宋代笔记研究》,武汉:华中师范大学出版社,1993年。
郑长铃:《陈旸及其〈乐书〉研究》,北京:文化艺术出版社,2005年。
郑振铎:《郑振铎全集》,石家庄:花山文艺出版社,1998年。
中国古代铜鼓研究会编:《中国古代铜鼓》,北京:文物出版社,1988年。
中国舞蹈艺术研究会编:《全唐诗中的乐舞资料》,北京:人民音乐出版社,1958年。
中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐史图鉴》,北京:人民音乐出版社,1988年。
中央民族学院艺术系文艺理论组:《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》,北京:人民音乐出版社,1979年。
周新国:《中国口述史的理论与实践》,北京:中国社会科学出版社,2005年。
周勋初:《唐代笔记小说叙录》,南京:凤凰出版传媒集团,凤凰出版社,2008年。
周贻白:《中国戏剧史》,北京:中华书局,1953年。
周贻白:《中国戏剧史长编》,上海书店出版社,2004年。

（二）学术论文

程宇昂:《〈梦粱录〉所指宋代“小唱”辨析》,载《韶关学院学报》2007年第4期。

丁海燕:《宋人史料笔记研究——从〈四库全书总目〉对宋代史料笔记的评价谈起》,载《中州学刊》2004 年第 1 期。
高厚永:《曲项琵琶的传派及形制构造的发展》,载《中国音乐学》1986 年第 3 期。
宫云维:《从史料来源看宋人笔记中科举史料的价值》,载《漳州师范学院学报》2001 年第 4 期。
李咏敏:《宋代民俗音乐研究》,载《中央音乐学院学报》1994 年第 4 期。
廖美英、龙建国《缠令与唱赚考论》,载《江西财经大学学报》2001 年第 3 期。
刘心明:《略论金石学兴起于宋代的原因》,载《山东大学学报》2004 年第 2 期。
刘　勇:《唱赚二题》,载《民族音乐研究》2001 年第 3 期。
刘　勇:《唐代到宋代音乐文化的变化是衰退还是转型》,载《音乐研究》1991 年第 1 期。
刘尊明:《论唐宋词中的“闲情”》,载《文学评论》2007 年第 4 期。
龙建国:《诸宫调的发展历程探讨》,载《江西师范大学学报》2004 年第 8 期。
洛　地:《辨说“和声”》,载《江西师范大学学报》2003 年第 3 期。
洛　秦:《从声响走向音响——中国古代钟的音乐听觉审美意识探寻》,载《音乐艺术》1988 年第 2 期。
洛　秦:《谱式:一种文化的象征——古琴谱式命运的思考》,载《中国音乐学》1991 年第 1 期。
祁庆富:《宋代奉使高丽考》,载《中国史研究》1995 年第 2 期
秦　序:《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗?——〈霓裳〉新探之一》,载《中国音乐学》1987 年第 4 期。
秦　序:《〈霓裳羽衣曲〉的段数与变迁——〈霓裳曲〉新考之二》,载《中国音乐学》1993 年第 1 期。
陶敏、刘再华:《“笔记小说”与笔记研究》,载《文学遗产》2003 年第 2 期。
陶亚兵:《渤海国音乐初探》,载《乐府新声》1986 年第 4 期。
王小盾、刘玉珺:《从〈高丽史 · 乐志〉“唐乐”看宋代音乐》,载《中国音乐学》2005 年第 1 期。
肖　巍:《谶纬及其思想效应》,载《云梦学刊》1997 年第 1 期。
修海林:《宋代宫廷与官学中的音乐教育活动与理论》,载《音乐艺术》1997 年第4 期。
杨海明:《论周密散文的思想倾向》,载《湖州师专学报》1985 年第 4 期。
杨荫浏:《〈霓裳羽衣曲〉考》,载《人民音乐》1962 年第 4 期。
张　晖:《试论南北宋笔记之异同》,载《四川大学学报》1988 年第 1 期。
张丽娟:《论北宋笔记的文献价值》,载《北京图书馆馆刊》1994 年第 1、2 期。
张晓兰、赵建新:《宋“转踏”与“缠达”及二者之关系考》,载《兰州大学学报》2006 年第 5 期。

张晓兰:《缠令考论》,载《安阳师范学院学报》2006 年第 1 期。
赵为民:《宋代市井音乐活动概观》,载《音乐研究》2002 年第 4 期。
赵维平:《亚洲的音乐史料及其历史研究状况》,载《音乐研究》2002 年第 4 期。
赵义山:《"嘌唱"考论》,载《文学遗产》2004 年第 4 期。
赵义山:《宋元"小唱"名实辨》,载《文艺研究》2008 年第 1 期。
郑祖襄:《曲牌体音乐与词曲文学关系之研究》,载《首都师范大学学报》2007 年第 6 期。
郑祖襄:《宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究》,载《中央音乐学院学报》2004 年第 3 期。

（三）学位论文

安芮璿:《宋人笔记研究》,复旦大学,博士学位论文,2005 年。
戴　微:《江浙琴派溯流探源》,上海音乐学院,博士学位论文,2003 年。
侯　莉:《中国古代木偶戏史考述》,中国艺术研究院,硕士学位论文,2005 年。
胡之昀:《论唐代的笔记杂录》,华东师范大学,硕士学位论文,2005 年。
黄大同:《沈括〈梦溪笔谈〉律论之研究》,上海音乐学院,博士学位论文,2006 年。
黄　勇:《道教笔记小说宗教思想研究》,四川大学,博士学位论文,2005 年。
康瑞军:《宋代宫廷音乐制度研究》,上海音乐学院,博士学位论文,2007 年。
刘　静:《周密研究》,四川大学,博士学位论文,2005 年。
刘琳琳:《宋代傀儡戏研究》,首都师范大学,博士学位论文,2007 年。
龙建国:《诸宫调研究》,河北大学,博士学位论文,2001 年。
孙　励:《宋代笔记分类考辨》,上海师范大学,硕士学位论文,2004 年。
王菲菲:《论南宋音乐文化的世俗化特征及其历史定位——以都城临安为个案的研究》,上海音乐学院,博士学位论文,2006 年。
张国强:《宋代教坊乐制研究》,中国艺术研究院,博士学位论文,2004 年。
张丽娟:《试论北宋笔记的文献价值》,北京大学,硕士学位论文,1991 年。
邹志勇:《宋人笔记中的诗学讨论热点研究》,南京师范大学,博士学位论文,2005 年。

（四）外文与译文

Rulan Chao, *Song Danasty Musical Sources and Their Interpretation*, First edition publish by Harvard University Press, 1967. Reprint edition publish by The Chinses University Press, 2003.
[韩]宋芳松著,金成俊译:《从音乐史学角度探渤海国音乐——以日本六国史为中心》,载《乐府新声》1993 年第 3 期。

附录 2　部分宋代笔记音乐文献[1]

一、宋代笔记中的杂剧文献

（一）政治杂剧文献

《闲燕常谈》：政和中，何执中为首台，广殖赀产。邸店之多，甲于京师。时有以旧印行吉观国所试"为君难"小经义，称为上皇御制者，人竞传诵。会大宴，伶官为优戏相谓曰："官家万几之暇，何所为？"曰："不过燕乐尔！"曰："不然，亦如举子作文义。"问："何以知之？"遂举"为君难"义，诵一过，乃以手加额，北向赞叹说："圣意匪独俯同韦布之士留神经术。仰见竞竞图治，不安持守之深意，天下幸甚。"又问："宰相退朝之暇何所为？"曰："亦作文义。"问："何义？"曰："为臣不易义。"乃批其颊曰："日掠百二十贯房钱，犹自不易？"

《倦游杂录》"教坊杂剧"：熙宁九年，太皇生辰，教坊例有献香杂剧。时判都水监侯叔献新卒。伶人丁仙见假为一道士，善出神，一僧善入定。或诘其出神何所见？道士云："近曾至大罗，见玉皇殿上有一人，披金紫，熟视之，乃本朝韩侍中也。手捧一物。窃问傍立者，云：'韩侍中献国家金枝玉叶万世不绝图。'"僧曰："近入定到地狱，见阎罗殿侧有一人，衣绯垂鱼，细视之，乃判都水监侯工部也。手中亦擎一物。窃问左右，云：'为奈何水浅，献图，欲别开河道耳。'"时叔献兴水利，以图恩赏，百姓苦之，故伶人乃有此语。

《倦游杂录》"军府杂剧"：景祐末，诏以郑州为奉宁军，蔡州为淮康军。范雍自侍郎领淮康节钺，镇延安。时羌人旅拒戍边之卒，延安为盛。有内臣卢押班者钤辖，心尝轻范，一日军府开宴，有军伶人杂剧，称参军梦得一黄瓜，长丈余，是何祥

[1] 此主要收录与本文密切相关、本文中未直接抄录引用、且不太受关注的笔记音乐文献。

也？一伶贺曰："黄瓜上有刺，必作黄州刺史。"一伶批其颊曰："若梦见镇府萝卜，须作蔡州节度使。"范疑卢所教，即取二伶杖背，黥为城旦。

《贵耳集》卷下：史同叔为相日，府中开宴，用杂剧，人作一士人念诗曰："满朝朱紫贵，尽是读书人。"旁一士人曰："非也。满朝朱紫贵，尽是四明人。"自后相府有宴，二十年不用杂剧。

《贵耳集》卷下：何自然中丞上疏，乞朝廷并库，寿皇从之。方且讲究未定，御前有燕，杂剧伶人妆一卖故衣者，持裤一腰，只有一只裤口，买者得之，问如何着？卖者云："两脚并做一裤口。"买者云："裤却并了，只恐行不得。"寿皇即寝此议。

《桯史》卷七"优伶诙语"：秦桧以绍兴十五年四月丙子朔，赐第望仙桥。丁丑，赐银绢万匹两，钱千万，彩千缣，有诏就第赐燕，假以教坊优伶，宰执咸与。中席，优长诵致语，退，有参军者前，褒桧功德。一伶以荷叶交倚从之，诙语杂至。宾欢既洽，参军方拱揖谢，将就倚，忽堕其幞头，乃总发为髻，如行伍之巾，后有大巾镮，为双叠胜。伶指而问曰："此何镮？"曰："二胜镮。"遽以朴击其首曰："尔但坐太师交倚，请取银绢例物，此镮掉脑后可也。"一坐失色。桧怒，明日下伶于狱，有死者。于是语禁始益繁，芮烨令衿等吻祸，盖其末流焉。

《四朝闻见录》卷五"伶优戏语"：韩侂胄用兵既败，为之须鬓俱白，困闷莫知所为。伶优因上赐侂胄宴，设樊迟、樊哙，旁有一人曰樊恼，又设一人揖问："迟，谁与你取名？"对以"夫子所取"，则拜之曰："是圣门之高弟也。"又揖问哙曰："尔谁名汝？"对曰："汉高祖所命。"则拜曰："真汉家之名将也。"又揖恼云："谁名汝？"对以"樊恼自取。"又因郭倪，郭杲致，因赐宴以生菱进于桌。上命二人移桌，忽生菱堕地尽碎。其一人云："苦，苦，苦，坏了许多生灵，只因移果桌！"

《清波杂志》卷三"七夫人"：蔡卞之妻七夫人，颇知书，能诗词。蔡每有国事，先谋之于床笫，然后宣之于庙堂。时执政相语曰："吾辈每日奉行者，皆其咳唾之余也。"蔡拜右相，家宴张乐，伶人扬言曰："右丞今日大拜，都是夫人裙带。"讥其官职自妻而致，中外传以为笑。

《齐东野语》卷一三"优语"：宣和中，童贯用兵燕、蓟，败而窜。一日内宴，教坊进伎为三四婢，首饰皆不同。其一当额为髻，曰蔡太师家人也；其二髻偏坠，曰郑太宰家人也；又一人满头为髻如小儿，曰童大王家人也。问其故，蔡氏者曰："太师觐清光，此名'朝天髻'。"郑氏者曰："吾太宰奉祠就第，此'懒梳髻'。"至童氏者曰："大王方用兵，此'三十六髻'也。"近者己亥岁，史嵩之为京尹，其弟以参政督兵于淮。一日内宴，伶人衣金紫，而幞头忽脱，乃红巾也。或惊问曰："贼裹红巾，何为官亦如此？"傍一人答云："如今做官底，都是如此。"于是褫其衣冠，则有万回佛自怀中坠地。其旁者云："他虽做贼，且看他哥哥面。"又女官吴知古用事，人皆侧目。内宴日，参军四筵张乐，胥辈请佥文书，参军怒曰："我方听觱栗，可少缓。"请至三四，其答如前。胥击其首曰："甚事不被觱栗坏了。"盖是俗呼黄冠为"觱栗"也。王

叔知吴门日，名其酒曰“彻底清”。锡宴日，伶人持一樽夸于众曰：“此酒名彻底清。”既而开樽，则浊醪也。旁诮之云：“汝既为彻底清，却如何如此？”答云：“本是彻底清，被钱打得浑了。”此类甚多。而蜀优尤能涉猎古今，援引经史，以佐口吻资笑谈。当史丞相弥远用事，选人改官，多出其门。制阃大宴，有优为衣冠者数辈，皆称为孔门弟子。相与言，吾侪皆选人，遂各言其姓曰“吾为常从事”，“吾为于从政”，“吾为吾将仕”，“吾为路文学”。别有二人出曰：“吾宰予也。夫子曰：‘于予与改。’可谓侥幸。”其一曰：“吾颜回也。夫子曰：‘回也不改。’吾为四科之首而不改，汝何为独改？”曰：“吾钻故改，汝何不钻？”回曰：“吾非不钻，而钻弥坚耳？”曰：“汝之不改宜也，何不钻弥远乎？”其离析文义，可谓侮圣言，而巧发微中，有足称言者焉。有袁三者，名尤著。有从官姓袁者，制蜀，颇乏廉声。群优四人，分主酒、色、财、气，各夸张其好尚之乐，而余者互讥诮之。至袁优，则曰：“吾所好者，财也。”因极言财之美利，众亦讥诮之不已。徐以手自指曰：“任你讥笑，其如袁丈好此何？”

《可书》“天灵盖”：金人自侵中国，惟以敲棒击人脑而毙。绍兴间，有伶人作杂戏，云：“若要胜其金人，须是我中国一件件相敌乃可。且如金国有粘罕，我国有韩少保；金国有柳叶枪，我国有凤凰弓；金国有凿子箭，我国有锁子甲；金国有敲棒，我国有天灵盖。”人皆笑之。

《江表志》卷中：魏王知训为宣州帅，苛暴敛下，百姓苦之。因入觐侍宴，伶人戏作绿衣大面胡人若鬼神状，旁一人问曰何？绿衣对曰：“吾宣州土地神，今入觐，和土皮掠来，因至于此。”张崇帅庐江，好为不法，士庶苦之。尝入觐江都，庐人幸其改任，皆相谓曰：“渠伊必不复来矣。”崇归闻之，计口征“渠伊钱”。明年再入觐，盛有罢府之耗，人不敢指实，皆道路相目，捋须相庆。归，又辄征“捋须钱”。尝为伶人所戏，使一伶假为人死，有谴当作水族者，阴府判曰：“焦湖百里，一任作獭。”崇亦不惭。

（二）杂剧其他表演内容文献

《云麓漫钞》卷五：优人杂剧，必装官人，号为“参军色”。……本朝景德三年，张景以交通曹人赵谏，斥为房州参军。景为《屋壁记》，曰：“近到州，知参军无员数，无职守，悉以旷官败事违戾改教者为之。凡朔望飨宴，使预焉。人一见必指曰参军也，倡优为戏，亦假为之，以资玩戏。”今人多装状元进士，失之远矣。

《杨文公谈苑》“禁教坊以夫子为戏”：至道二年重阳，皇太子、诸王宴琼林苑，教坊以夫子为戏者，宾客李至言于东朝，曰：“唐大和中，乐府以此为戏，文宗遽令止之，笞伶人，以惩其无礼。鲁哀公以儒为戏尚不可，况敢及先圣乎？”东朝惊叹，言于上而禁止之，此戏遂绝。

《爱日斋丛钞》卷二：景定五年，明堂礼成，恭谢太乙宫，赐宴斋殿，教坊伶优举经语以戏，刑部侍郎徐复引、孔道辅使契丹、责以文宣为戏故事，请诫乐部、无得以

六经前贤为戏……朱文公在筵,优人王喜时于上前效其行止进退以为戏……是不可不禁遏也,矧假为燕笑之乐乎?

《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”:复有一装田舍儿者入场念诵言语讫,有一装村妇者入场,与村夫相值,各持棒杖,互相击触,如相驱态。其村夫者以杖背村妇出场毕,后部乐作,诸军缴队杂剧一段,继而露台弟子杂剧一段。

《王文正公笔录》:驸马都尉高怀德……洞晓音律,故声伎之妙,冠于当时,法部中精绝者,殆不过之。宋城南抵汴渠五里,有东西二桥,舟车交会,民居繁伙,倡优杂户,厥类亦众,然率多鄙俚,为高之伶人所轻诮。每宴饮乐作,必效其朴野之态,以为戏玩,谓之河市乐,迄今俳优常有此戏。

《闻见近录》:凡郡有宴设,必召河市乐人。故至今俳优曰“河市乐人”者,由此也。

《槁简赘笔》“河市乐”:刘贡父诗话云:俳优言河市乐,说者云,起居驸马在南都,家乐甚盛,诋诮河南市中乐人,故得此名。其实不然,唐元和中时《燕吴行记》,其中已有河市字,大都是不隶军中。

二、宋代笔记中的传统歌舞文献①

《癸辛杂识》后集“舞谱”:予尝得故都德寿宫舞谱二大帙,其中皆新制曲,多妃嫔诸阁分所进者。所谓谱者,其间有所谓:

左右垂手:双拂、抱肘、合蝉、小转、虚影、横影、称里。

大小樟:盘转、叉腰、捧心、叉手、打场、搀手、鼓儿。

打鸳鸯场:分颈、回头、海眼、收尾、豁头、舒手、布过。

鲍老掇:对窠、方胜、齐收、舞头、舞尾、呈手、关卖。

掉袖儿:拂、蹳、绰、觑、掇、蹬、焌。

五花儿:踢、搕、刺、攧、系、搠、捽。

雁翅儿:靠、挨、拽、捺、闪、缠、提。

龟背儿:踏、儹、木、折、促、当、前。

勤步蹄:摆、磨、捧、抛、奔、抬、撷。

是亦前所未闻者,亦可想见承平和乐之盛也。

《负暄杂录·傀儡子》:舞者乃乐之容,有大垂手、小垂手、字舞、花舞、马舞、或象惊鸿,或如飞燕。婆娑,舞态也;曼延,舞缓也。有健舞、软舞,舞曲有《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《湖渭州》、《团乳旋》、《甘州》等。字舞者,以身亚地,布成字也。今《庆寿》《锡燕》,排场作“天下太平”字者是也。花舞者,著绿衣,偃身合成花,即今柘枝舞,有花心者是也。马舞者,以栊马人著彩衣衫,带靴鞭于床上舞,蹀

---

① 史浩《鄮峰真隐漫录》中的歌舞文献,因其长大、且倍受关注,此不录。

蹄皆应节奏。唐宴吐蕃蹀马之戏，皆五色彩丝金具装于鞍上，加麟首凤翅，乐作，马皆随音蹀足，宛转中节，胡人大骇，明皇之舞马亦其遗意耳。

《墨庄漫录》卷三：晁无咎谪玉山……无咎置酒，出小姬娉娉舞《梁州》。

《齐东野语》卷一六“菊花新曲破”：思陵朝，掖庭有菊夫人者，善歌舞，妙音律，为仙韶院之冠，宫中号为“菊部头”。然颇以不获际幸为恨，即称疾告归。宦者陈源以厚礼聘归，蓄于西湖之适安园。一日，德寿按《梁州曲舞》，屡不称旨。提举官关礼知上意不乐，因从容奏曰：“此事非菊部头不可。”上遂令宣唤，于是再入掖禁，陈遂憾恨成疾。有某士者，颇知其事，演而为曲，名之曰《菊花新》以献之。陈大喜，酬以田宅金帛甚厚，其谱则教坊都管王公谨所作也。陈每闻歌，辄泪下不胜情，未几物故。

《石林燕语》卷四：寇莱公性豪侈，所临镇燕会，常至三十盏。必盛张乐，尤喜《柘枝舞》，用二十四人，每舞连数盏方毕。或谓之“柘枝颠”。

《齐东野语》卷一〇“字舞”：州郡遇圣节锡宴，率命猥妓数十群舞于庭，作“天下太平”字。

《武林旧事》卷一“圣节”：第七盏，鼓笛曲，《拜舞六幺》。

《云麓漫钞》卷一二：今之舞蛮牌即古武舞，舞三台与调笑即古文舞。

《癸辛杂识》别集上“朔斋小姬”：朔斋在吴日，有小妓善舞扑蝴蝶者，朔斋喜而纳之矣。

《因话录》(曾三异)：柘枝，舞柘枝，本出柘拔氏之国，流传误为《柘枝》也，以其字相近耳。

《武林旧事》卷七：“教坊大使申正德进新制《万岁兴龙曲》乐破对舞。……第七盏，小刘婉容进自制《十色菊》、《千秋岁》曲破，内人琼琼、柔柔对舞……教坊都管王喜等进新制《会庆万年》薄媚曲破对舞。”

《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官入内上寿”：第一盏御酒……众乐齐举，独闻歌者之声……百官酒，三台舞旋，多是雷中庆。其余乐人舞者，诨裹宽衫，唯中庆有官，故展裹。舞曲破攧前一遍。舞者入场，至歇拍，续一人入场，对舞数拍。前舞者退，独后舞者终其曲，谓之“舞末”。

三、宋代笔记中的古琴文献①

（一）琴曲文献

《能改斋漫录卷1·歌辞曰曲》：自昔歌辞，或谓之曲，未见其始。琴书曰：“蔡邕嘉平初入青溪，访鬼谷先生所居。山有五曲，一曲制一弄：山之东曲，常有仙人

---

① 赵希鹄《洞天清录·古琴辨》篇幅达四千字，此略。

游,故作《游春》;南曲有涧,冬夏常渌,故作《渌水》;中曲即鬼谷先生旧所居也,深邃岑寂,故作《幽居》;北曲高岩,猿鸟所集,感物愁坐,故作《坐愁》;西曲灌木吟秋,故作《秋思》。三年曲成,出示马融,甚异之。"然汉苏武诗云:"幸有弦歌曲,可以喻中怀。"则音韵称曲,其来久矣。又按,韩诗章句:"有章曲曰歌,无章曲曰谣。"

《渑水燕谈录》卷七"歌咏":庆历中,欧阳文忠公谪守滁州,有琅琊幽谷,山川奇丽,鸣泉飞瀑,声若环佩,公临听忘归。僧智仙作亭其上,公刻石为记,以遗州人。既去十年,太常博士沈遵,好奇之士,闻而往游,爱其山水秀绝,以琴写其声,为《醉翁吟》,盖宫声三迭。后会公河朔,遵援琴作之,公歌以遗遵,并为《醉翁引》以叙其事。然词不主声,为知琴者所惜。后三十余年,公薨,遵亦殁。其后,庐山道人崔闲,遵客也,妙于琴理,常恨此曲无词,乃谱其声,请于东坡居士子瞻,以补其阙。然后声词皆备,遂为琴中绝妙,好事者争传。其词曰:"琅然,清圆,谁弹?响空山,无言,惟有醉翁知其天。月明风露娟娟,人未眠。荷蒉过山前,曰有心也哉此贤!第二叠泛声同此。醉翁啸咏,声和流泉。醉翁去后,空有朝吟夜怨。山有时而童巅,水有时而回渊。思翁无岁年,翁今为飞仙。此意在人间,试听徽外三两弦。"方其补词,闲为弦其声,居士倚为词,顷刻而就,无所点窜。遵之子为比丘,号本觉法真禅师,居士书以与之,云:"二水同器,有不相入;二琴同手,有不相应。沈君信手弹琴而与泉合,居士纵笔作词而与琴会,此必有真同者矣。"

《猗觉寮杂记》卷上:琴曲有贺若最古淡。东坡云:"琴里若能知贺若,诗中定合爱陶潜。"以贺若比潜,必高人。或谓贺若弼也。考弼之为人……盖贺若夷也。夷善鼓琴,王涯居别墅,常使鼓琴娱宾,见涯传。文莹湘山录载:"太宗爱宫调中十小调子,乃贺若弼所撰。"其声音及用指之法,古今无以加,世亡其名,琴家只命曰"贺若"。

《能改斋漫录》卷一一"卞和琴操":今善琴者,传卞和操,有其声而亡其辞。惟存一句可认云:"卞和三献人不识。"以余观之,非当时操也。蔡邕记:卞和,楚野人,尝居山耕种。因得玉璞,以献于怀王。王以为欺谩,刖其足。和作操曰:"悠悠沂水,经荆山兮。精气鬱泱,谷岩岩兮。中有神宝,灼灼明兮。穴山采玉,难为功兮。"

《续演繁露》卷六"乐府杂录":瑟中有贺若,乃文宗时贺若夷善琴也。

《宜州家乘》:五月……十九日乙卯,晴。佃夫弄琴,作《清江引》、《贺若》、《风入松》。

《续湘山野录》:太宗作九弦琴、七弦阮。尝闻其琴,盖以宫弦加廿丝,号为大武;宫弦减廿丝,号为小武;其大弦下宫徵之一徵定其声,小弦上宫徵之一徵定其声。太宗尝酷爱宫词中十小调子,乃隋贺若弼所撰,其声与意及用指取声之法,古今无能加者。十调者:一曰《不博金》;二曰《不换玉》;三曰《夹泛》;四曰《越溪吟》;五曰《越江吟》;六曰《孤猿吟》;七曰《清夜吟》;八曰《叶下闻蝉》;九曰《三

清》;外一调最优古,忘其名,琴家只命曰《贺若》。太宗尝谓《不博金》、《不换玉》二调之名颇俗,御改《不博金》为《楚泽涵秋》,《不换玉》为《塞门积雪》。命近臣十人各探一调撰一辞……文莹京师遍寻琴、阮,待诏皆云七弦阮、九弦琴藏秘府,不得见。

《春渚纪闻》卷八"有道之器":褚彦回常聚袁粲舍,初秋凉夕,风月甚美,彦回援琴奏《别鹄》之曲,宫商既调、风神谐畅。王彧、谢庄并在粲坐,抚节而叹曰:"以无累之神,合有道之器,宫商暂离,不可得已。"彦回风流和韵,施之燕闲,故是佳士。

《老学庵笔记》卷九:范文正公喜弹琴,然平日止弹《履霜》一操,时人谓之范履霜。

《续墨客挥犀》卷一〇"琴曲宫声十小调":世传琴曲宫声十小调,皆隋贺若弼所制,最为绝妙。一《不博金》,二《不换玉》,三《峡泛》,四《越溪吟》,五《越江吟》,六《孤猿吟》,七《清夜吟》,八《叶下闻蝉》,九《三清》,十亡其名,琴家但名《贺若》而已。

《扪虱新话》卷一"毛诗三百篇皆被弦歌":诗三百篇,孔子皆被之弦歌,古人赋诗见志,盖不独诵其章句,必有声韵之文,但今不传耳。琴中有《鹊巢操》《驺虞操》《伐檀》《白驹》等操,皆今诗文,则知当时作诗皆以歌也。又琴,古人有谓之雅琴颂琴者,盖古之为琴,皆以歌乎诗,古之雅颂即今之琴操耳,雅颂之声固自不同。郑康成乃曰:"幽风兼雅颂,夫歌风安得与雅颂兼乎?舜《南风歌》楚《白雪辞》,本合歌舞,汉高帝《大风歌》项羽《垓下歌》亦入琴曲,今琴家遂有《大风起力拔山之操》,盖以始语名之耳。"然则古人作歌,固可弹之于琴,今世不复知,此予读文中子见其与杨素、苏琼、李德林语归而援琴鼓荡之什,乃知其声至隋末尤存。

《春渚纪闻》卷八"辨广陵散":《广陵散》,传称嵇中散受之神人。至唐韩皋又从而为之说云:康制此曲,缓其商弦,与宫同音,臣夺君之义,知司马氏有篡魏之心。王陵、毋丘俭诸人继为扬州都督,咸谋兴复,俱为晋宣父子所杀。扬州,故广陵地。康避世祸,托之鬼神,以俟知音者云。皋诚赏音者,然初不详考。汉魏时扬州刺史治寿春,广陵自属徐州,至隋唐乃为扬州耳。又刘潜《琴议》称杜夔妙于《广陵散》,嵇中散就其子猛求得此声。按夔在汉为雅乐郎,魏武平荆州,得夔喜甚,因令论制乐事。在夔已妙此曲,则慢商之声似不因广陵兴复之举不成而制曲明矣。政和五年二月十五日,乌戌小隐听照旷道人弹此曲,音节殊妙,有以感动坐人者。或疑前后所传之异,因以所闻并记坐人所举琴事,参而书之。

《困学纪闻》卷五"乐":嵇叔夜《琴赋》:曲引所宜,则《广陵》、《止息》。李善注:应璩《与刘孔才书》曰:"听《广陵》之清散。"傅玄《琴赋》曰:"马融谭思于《止息》。"明古有此曲。韩皋谓:嵇康为是曲,当晋、魏之际,以魏文武大臣败散于广陵始;晋虽暴兴,终止息于此。今以《选》注考之,《广陵散》、《止息》,皆古曲,非叔夜

始撰也。魏扬州刺史治寿春,亦非广陵。顾况《广陵散记》云:"曲有《日宫散》、《月宫散》、《归云引》、《华岳引》,然则'散'犹'引'也,败散之说非矣。"

《宋朝事实类苑》卷十九"琴":三、卢氏杂说:韩皋谓嵇康琴曲有广陵散者,以王陵、毋丘俭辈皆自广陵败散,言魏散亡,自广陵始,故名其曲曰广陵散。以予考之,散自是曲名,如操、弄、掺、淡、序、引之类,故潘岳笙赋:"辍张女之哀弹,流广陵之名散。"又应璩与刘孔才书云:"听广陵之清散",知散为曲名,明矣。或者康借此名,以谏讽时事,散取曲名,广陵乃其所命,附为义耳。

《续世说》卷六"巧艺":韩皋生知音律,尝观弹琴,至《止息》,叹曰:"妙哉!嵇生之为是曲也,其当晋、魏之际乎!其音主商,商为秋声,秋也者,天将摇落肃杀,其岁之晏乎!又晋乘金运,商,金声,此所以知魏之季而晋将代也。慢其商弦,与宫同音,是臣夺君之义也,所以知司马氏之将篡也……叔夜以扬州故广陵之地,彼四人者,皆魏室文武大臣,咸败散于广陵也。《止息》者,虽晋暴兴,终止息于此也。其哀愤躁蹙、惨痛迫胁之旨,尽在是矣。永嘉之乱,其应乎!叔夜撰此,将遗后代之知音者,且避晋、魏之祸,故托之于鬼神也。"

《困学纪闻》卷五"乐":《琴操》曰:"聂政父为韩王治剑不成,王杀之。时,政未生。及长,入太山,遇仙人,学鼓琴。七年,琴成入韩。"岂韩有两聂政与?

《绀珠集》卷一二"引胜说":韩皋善琴,尝谓广陵散有嵇生之寓意……叔夜以为扬州故广陵之地,彼四人者魏之忠臣,皆以散败,是可哀耳。

《困学纪闻》卷五"乐":韩文公《琴操》十首,琴有十二操,不取《水仙》、《坏陵》二操。

《琴书类集》

凡诸调弄、诸家谱录,尽分三古,若以琴道之始,则伏羲上古明矣。今并取自尧制《神人畅》等诸曲为上古,秦始皇制《咏道德》为中古,蔡邕制《游春》等五弄为下古,先贤既分,今亦列之于左:

神人畅尧制　思亲操　耕历山　五老弹并尧制,又云舜为五弦琴歌,《南风》之诗即是此曲,今谓之《南熏》也　襄陵操禹制明治水也　禹上会稽禹制探古穴也　训田操汤制习武事也　克商操武伐纣也　离忧操文王制明夷象也　思士操　王受命　岐山操　拘幽操　千金操并文王制　越王操周公制　神凤操成王制　伤殷操微子制　离拘操　箕子吟并箕子制　采薇操伯夷制　箕山操许由制　文王操师襄制　履霜操尹伯奇制　欢乐操　将归操　龟山操　猗兰操　获麟操　畏匡操　厄于陈　闲居乐　东武太山　风操　悲风　忆颜回已上十二弄并仲尼制　望仙操　怀陵操　水仙操　仙道操　幽涧操　石上流泉　三峡流泉　流水已上并伯牙制　别鹤操商陵穆子制　朝飞操牧犊子制　残形操　梁甫吟　白雪并曾子制　鹿鸣周人制　驺虞邵周虞人制　鹊巢操邵女制　伐檀魏女制　伯姬引鲁保母制　走马引耿恭制　王女引卫女制　归田引同上　列女引樊姬制　霹雳引楚高行制

子胥吟伍子胥制　北鄙操子路制　南音操钟仪制　湘妃怨女英制　三乐荣启期制　凤归林羡门先生制　楚光明操楚臣白光明制　楚妃叹息妫制　沈湘怨屈原妻制　风入松雍明周制　易水　幽兰

右并上古琴弄名。

咏道德始皇制　秦浴口同上　秦琴姬秦姬制免秦王荆轲之难　刺韩王聂政制　野老倾杯　嵇康索酒　羽客衔杯　竹虫子　登陇望秦　梁父怨杞梁妻制　大风起汉祖制　拔山操项王制　采芝操四皓制　王昭君明妃制　八公操淮南王制　文君弄司马相如制　楚引龙丘高制　将军歌霍去病制　董桃歌后汉人制　五调声相如制　长乐声胡云制　武溪深马援制　双燕离巢　处女吟　鹍鸡吟　远游吟　招来吟　胡笳吟　千里吟　延寿吟　黄老吟　五香引　飞龙引　走马引　枯鱼引　箜篌引　梁甫引　大雄引　东武引　白头吟　青箱引　猛虎行　从军行　堂上行　燕歌行　君子行　妬妇行　秋胡行　豫章行　长安行　洛阳道　平陵道　度垄道　度昆山　飞天白鹤

右并中古琴弄名。

游春　绿水　幽居　坐愁　秋思此五曲，蔡邕昔入青溪访鬼谷先生，所居山东常有人游，因成《游春》曲；南有绿涧沿流，因成《绿水》；中者即先生所居深邃，因成《幽居》；北即高岩峻极，猿声哀，因成《坐愁》；西即秋风潇骚而生，因成《秋思》焉。　广陵散嵇康制　蜀明君刘备制　乌夜啼王义为文帝所徵，家人大惧，夜闻乌啼，忧思而成此曲焉。　失女怨卫元嵩制　十仙游　郢客思归　楚歌行　楚客吟秋风　秋夜闻猿　清宵秋竹悲　燕初归　玄鹤唳　仙鹤舞　寒松操　仙人劝酒　归山乐　草虫子　竹吟风　哀松露　悲汉月　长清　短清　长侧此四曲谓之嵇氏四弄，多帖蔡邕五弄，通为九大弄。　登高引望　幽人折芳桂　悲风吟　陇头　凤游春　神凤操　望月操　双飞操　霜鸿引　涧底松　岩前桂　秋风落叶　怡神调　金丹热　天女怨　华池宴　对竹吟　大胡笳十八拍并蔡琰制　小胡笳十八拍并蔡琰制　别胡儿　忆胡儿　大砂场　小砂场　出塞　入塞　皇甫　竹林七贤　拜仙壇　碎玉斗　叶下闻蝉　明君　相如题柱　平戎操并黄锺调　楚泽含秋不传金也　寒门积雪不换玉也　越江吟　越溪吟　清夜吟　猿孤吟　寒山吟　三清若贺　看花面　月落书窗　石磬吟　对秋月　猿度碧涧　清江引　圣德颂　玉漏迟　泛虚舟　思亲吟　思友人　出山吟　楚歌　金雁操晚角　边城闻晓角　卞和泣玉　出塞吟慢角调　思乡吟徵调　闻杜宇　丁生化鹤　祥云出洞　巫山神女　清风摇玉佩　伯牙忆子期　楚襄王　虞姬羽调　无射商九弄九奏也，独孤寔撰　吊三闾　独醒　鹤舞松　鸿雁来宾并凄凉调或云西凉调，传之于西凉府也。　离骚九拍陈康士撰

右并下古琴弄名。

（二）古琴收藏文献

《猗觉寮杂记》卷上：唐雷氏琴，至今有存者，皆至宝也。见于文字者，惟元微

之《小胡笳引》，注云：桂府王推官，出蜀匠雷氏金徽琴，请姜宣弹，方知雷盖蜀人也。

《渑水燕谈录》卷八：秀州祥符院僧智和蓄一古琴，瑟瑟微碧，文细，石为轸，制作精巧，音韵清越。中刊李阳冰篆三十九字，其略云："南溟夷岛产木名伽陀罗，文横如银屑，其坚如石，遂用作此临岳。"沈括《笔谈》、朱长文《琴史》著此琴，即唐相汧公李勉所制响泉也。响泉之名，见《李勉传》。元祐末，和死，州状其事，以其琴匣送尚书礼部，符太常帐管，好事者时时鼓之。

钱塘沈振蓄一琴，名冰清，腹有晋陵子铭云："卓哉斯器，乐惟至正。音清韵古，月澄风劲。三余神爽，泛绝机静。雪夜敲冰，霜天击磬。阴阳潜感，否臧前镜。人其审之，岂独知政。"书"大历三年三月三日上底，蜀郡雷氏斫。"凤沼内书："贞元十一年七月八日再修。士雄记"。声极清实。山茌陈圣与名知琴，少在钱塘，从振借琴弹，酷爱之。后三十年，圣与官太常，会振侄述鬻冰清，索百千不售。未几，述卒。其妻得二十千，鬻于僧清道，转落于太一道士杨英。久之，圣与以五十千购得，极珍秘之。或以晋陵子，杜牧之道号。篆法类李义山笔，亦莫可辨。又不知士雄何人也。

《宋朝事实类苑》卷十九"琴"：四、琴虽用桐，然须多年，木性都尽，声始发越。予曾见唐初路氏琴，木皆枯朽，殆不胜指，而其声愈清。又尝见越人陶道真畜一张越琴，传云：古塚中败棺杉木也，声极劲挺。吴僧智和有一琴，瑟瑟徽碧，纹石为轸，制度音韵皆臻妙，腹有李阳冰篆数十字，其略云："南溟岛上，得一木名伽陀罗，纹如银屑，其坚如石，命工斫为此琴。"篆文甚古劲。琴材欲轻松脆滑，谓之四善。木坚如石，可以制琴，亦所未喻也。投荒录云："琼管多乌樠呿陀，皆奇木"，疑伽陀罗即呿陀也。并笔谈

《志雅堂杂钞》卷上"诸玩"：东都承平时，大棋则刘仲甫……琴则海大师及僧梵如，琵琶则刘继安、雷中度大使、留大、孟永清。

伯几云：仲山有宣和内府一琴，绝佳，名冰清，开成中郭亮制，建中靖国中修。其制作断文皆非常琴可拟，向用钞四十定，今虽四百定亦不可得，与春雷行辈也。

琴间指，以一与四、二与五、三与六、四与七为应，凡动第一弦，则第四弦亦应，自然易动，即以羽毛轻纤之物试之，皆然。"此气之自然感应者也"，子昂云。

高彦敬二琴：其一大中年张钺斫，后无名。其一咸通中金儒制，此琴绝佳，名鸣玉，后题"金儒鸣玉"四字，云是白玉轸足，绝奇，下有"高士谈家藏宝"字，已为人削去，尚有迹可见。盖此琴乃宣和故物，后归大金，亦为奇品。士谈者以与宋通被诛，故削其字迹。其色如栗壳而赤，断文皆隐起，如蝉蚹然，真佳物也。闻张受益有一琴，名怀古，亦佳物，未及见之。又一古墨，乃蒲序所造，闻在廷珪前。

张受益家二琴：一曰怀古，音清朗可喜，其断文细如丝发，作红栗色，内有"天宝"字。一曰霜钟，不及怀古。

九月十日，偕伯几访端父理问……二琴，皆雪白玉轸足，其一琼响，庆历五年道士卫中正奉圣旨斫，崇宁三年马希亮奉圣旨重修；其一秋籁，唐僧三慧大师物。并秘省坡仙所画《竹石小壁》一堵，龛而为屏，既而入大衍库，归谢起翁，今始归廉，闻已为江右丞索去。又铜铎二，或以为三代，恐只汉物。红桑大阮二面，锦背。阮谱七册，必御府物也。

斫琴名手：唐雷霄、雷威、雷珏、郭亮，皆蜀人。沈镣、张钺，皆江南人。蔡睿、僧智仁、卫中正，庆历中；朱仁济、马希仁、马希亮，崇宁中，并宋人。

直北名琴：春雷　玉振　流泉并御府，不出，左为寒玉实腹琴。浑木刻成。冠石　韵磬　秋啸并录到伯几者。又有金儒斫鸣玉者，在高彦敬家。万壑松郭佑之　琼响廉端父。唐僧三慧大师有琴，在廉端父家。鸣玉高彦敬。优昙花毛沧洲　玉壶冰赵玉溪　闲素紫霞第一琴　玉鹤　玉雁皆宣和御府，后归金。大雅　松雪并赵菊坡　浮磬赵节斋　奔雷樊泽卜氏百琴堂第一。存古吴沂泳斋，今归张受益。万壑松张受益　秋涧泉杨守斋，今在王井西家。玉玲珑杨伯修　百衲雷威造，太平兴国七年赵仁济修，进入吴越国王宫，今藏李公略，二十定得之。

李公略所藏雷威百衲琴，云和样瑟，瑟徽制作甚精，内外皆细断文，其中亦皆用鬃漆，腹之两傍可容三指，测而声极清壮。腹内两傍题云："太平兴国七年岁次壬午六月望日，殿前承旨监越州瓷窑务赵仁济再补修，吴越国王百衲雷威琴。"至今壬午，恰三百六十年，俨然如新。

《志雅堂杂钞》卷下"图画碑帖"：壬辰四月十日，偕修竹访月涧，出御府所藏《兰亭类考》十册，凡百余种。高宗临《十七帖》，内一帖后有跋。有一琴，色如桐叶，玉鹤一只，并玉岳山瑟，瑟徽内有字模糊，唐琴也，名声振天地，彼不甚爱重，外有玉轸足一副，甚佳，而琴平。

《云烟过眼录》卷下"赵德润藏"：琴则春雷为第一，向为宣和殿万琴堂称最，既归大金，遂为章宗御府第一琴，章宗挟之以殉葬。凡十八年复出人间，略无毫发动，今又为诸琴之冠，盖天地间尤物也。

又有唐氏所斫玉振及黄鹄、秋啸，皆瑟，瑟徽白玉，焦尾，岳轸足。

高彦敬二琴，其一后题"金儒鸣玉"，唐大中五年，处士金儒斫于琴名下，刻"高士谈家宝藏"六字，为人削去，尚有书迹。此琴乃宣和御府故物，后归大金高士谈家，金人以与宋通被杀，故或者讳而去其字。其色赤，如新栗殻，断文隐起如蛇蚹，诚奇物也。其一三足鼎峙，皆美玉，咸通二年张钺斫，款用小篆，精妙。又有铭文，漫漶不可识，但见"龙凤等取像"数字。

《云烟过眼录》卷下"廉御史廷臣所藏"：琴名"玉涧鸣泉"，咸通二年西蜀雷迅斫。

《云烟过眼录》卷下"廉端甫所藏"：琴名"双响"，庆历五年道士卫中正奉圣旨斫，崇宁三年马希亮奉圣旨重修。

乔仲山收冰清，大中祥符年西蜀郭亮斫，马希仁修。

廉端甫又藏一琴，名“秋籁”，唐三慧大师斫。

鲜于伯机收唐琴，张钺斫，僧智仁重修。

郭北山收唐琴万壑松，白玉轸足。

张受益收怀古，断文如丝发，而赤色。

又一琴，名“霜钟”。

李公略收雷威百衲琴，云和样，内外皆细纹，腹内容三指，内题“大宋太平兴国七年岁次壬午六月望日，殿前承旨监杭州瓷窑务赵仁济再补修”，进入吴越国王宫，百衲雷威琴极薄而轻，异物也。

古今斫琴名手

唐雷霄，雷威，雷珏，郭亮，并蜀人。

张钺，张□，沈镣，皆江南人。

蔡睿，僧智仁，卫中正，庆历中人。

朱仁济，马希亮，马希仁，崇宁中人。

金渊，汴人，绍兴初妙手。

金公路，所谓金道者，琴薄而清，绍兴初人。

陈亨道，高宗朝，琴厚而古。

近世有严樽，古清之祖。

马大夫，向居癸辛街。

梅四官人，古清妻父。

龚老应奉。

林杲东卿，石桥之父。

林石桥云：“近世琴之有名者，如赵郡丞之大雅，黄玉轸足。又松雪，亦兰坡物，今归赵子昂。赵节斋之浮磬，樊泽卜氏之奔雷，吴沂咏斋之存古，今归张受益，张佑之万壑松。”

南北名琴　北人粘合文卿云：“古琴绝品，皆聚于宣和，后悉归之大金。今散落现存者，如春雷，蜀人雷威作，赐傅初庵，可以为冠。其次玉振，藏隆福宫，‘石上清泉’，古篆书，不知作者。都下陈天赐家寒玉，沈镣作。宋少卿家冰清，唐郭亮作。乔仲山百衲，雷威作，内外皆漆，吴越重修，恐即李公略者。响泉，即蔡邕所传，开成至宝，少府监收列，小样，雷霄、雷文斫。”

秋啸，内府之物。秋塘寒玉，雷氏斫，唐承旨收。冠古韵磬，唐张钺斫，在李学士家。

又隋人赵取利所斫二张，在余家。

《云烟过眼录》续集“山居太史杨瑀所藏”：鲜于伯机有震雷琴，是许旌阳手植桐作，琴背旌阳印剑之迹宛然。

《春渚纪闻》卷八“雷琴四田八日”：东坡先生《书琴事》云：“家有雷琴，破之，

中有‘八日合’之语，不晓其何谓也。”先生非不解者，表出之，以令后人思之耳。盖古“雷”字从四田。四田析之，是为“八日”也。

《商刻东坡志林》卷七：唐雷氏琴，自开元至开成间，世有人，然其子孙渐志于利，追世好而失家法，故以最古者为佳。非贵远而贱近也。予家有一琴，其中铭云：“开元十年造，雅州灵关村雷家记八日合。”未晓“八日合”为何等语也。庐山处士崔成老弹之，以为绝伦云。元丰六年十月初四日书。

《铁围山丛谈》卷六：唐雷氏繇德宗来，世善斫琴著名，遇其得意玉识之，故国初尚方所藏玉鹤琴，独为世甲。在仁宗时，钱塘有名人水丘者又得玉雁琴。而君谟伯父帖曰：“闻贤郎在钱塘得玉雁琴，雁与玉鹤为辈流。玉鹤藏禁中，而雁落人间，此其常物也哉。”其后，玉雁琴吾得一见，颇不称其誉。又唐李汧公者号善琴，乃自聚灵材为之，曰百衲琴。百衲琴流传当祐陵朝，亦入九禁。是天下号殊绝，独玉鹤、百衲乃第一。上时方稽古博雅，若书画奇工得以待诏日亲近，往往获褒赐，而琴工独闲冷，日月光赫，因日月以冀恩泽，即共奏取御府所宝琴，尽丐理治之。上亦可焉。于是首取百衲琴破之，乃止八段，然胶漆遽解散，群待诏反大惧，辄卤莽厘得合并，玉鹤辈八九咸被坏。遂得时时奏功第赏，但求金石之奏，思得山水之清音，无矣，此良足惜。

《独醒杂志》卷三“世宝雷琴”：世宝雷琴。乡人董时亮蓄一琴，以为雷氏旧物，予尝见之，顾莫能辨也。绍兴中，偶一部使者闻之，因愿得以供上方。时亮未许，则借观而固留之，以白金五百两为谢。即日以献，内府辨之曰：“琴古且异，以为雷琴则欺矣。”却不纳。献者念费之博，返琴而索银，更谓时亮曰：“倘以为无虚辱，则请留百金。”时亮闻之喜曰：“以琴归我，正所欲也，银何用为！”尽举而复之，封识尚存。闻者莫不叹服。时亮名正工，官至朝议大夫，而家无生理。后其子仕岭表死，不知琴今归谁氏。

《桯史》卷一三“冰清古琴”：嘉定庚午，余在中都燕李奉宁坐上，客有叶知几者，官天府，与焉。叶以博古知音自名。前旬日，有士人携一古琴至李氏，鬻之。其名曰“冰清”，断纹鳞皴，制作奇崛，识与不识，皆谓数百年物。腹有铭，称晋陵子题，铭曰：“卓哉斯器，乐惟至正。音清韵高，月苦风劲。瓅余神爽，泛绝机静。雪夜敲冰，霜天击磬。阴阳潜感，否臧前镜。人其审之，岂独知政。”又书“大历三年三月三日”，上底“蜀郡雷氏斫”，凤沼内书“正元十一年七月八日再修，士雄记”。李以质于叶，叶一见色动，掀髯叹咤，以为至宝。客又有忆诵《渑水燕谈》中有是名者，取而阅之，铭文岁月皆脗合，良是。叶益自信不诬，起附耳谓主人曰：“某行天下，未之前觌，虽厚直不可失也。”李敬受教，一偿百万钱。鬻者撑拒不肯，曰：“吾祖父世宝此，将贡之上方，大珰某人固许我矣，直未及半，渠可售?”李顾信叶语，绝欲得之；门下客为平章，莫能定。余觉叶意，知其有赝，旁坐不平，漫起周视，读沼中字，皆历历可数。因得其所疑，乃以袖覆琴而问叶曰：“琴之孅恶，余姑谓弗知，敢

问正元何代也?”叶笑未应。坐人曰:“是固唐德宗,何以问为?”余曰:“诚然,琴何以为唐物?”众哗起致请,乃指沼字示之,曰:“元字上一字,在本朝为昭陵讳,沼中书‘正’从‘卜’从‘贝’是矣,而‘贝’字阙其旁点,为字不成。盖今文书令也。唐何自知之?正元前天圣二百年,雷氏乃预知避讳,必无此理,是盖为赝者。徒取《燕谈》,以实其说,不知阙文之熟于用而忘益之,且沼深不可措笔,修琴时必剖而两,因题其上。字固可识,又何疑焉?”众犹争取视,见它字皆焕明,实无旁点,乃大骇。李更衣自内出,或以白之,抵掌笑。叶惭曰:“是犹佳琴,特非唐物而已。”李不欲逆,勉强薄酬,顿损直十之九得焉。鬻琴者虽怒而无以辞也,它日遇诸涂,赪而过之。今都人多售赝物,人或赞皦,随辄取赢焉。或徒取龙断者之称誉以为近厚,此与攫昼何异,盖真蔽风也。

《西溪丛语》卷上:滕达道蓄雷威琴,中题云:“石山孙枝,样剪伏羲。将扶大隐,永契神机。”徐浩书字,类石经,今归居氏矣。

尝见一琴,中题云:“唐大历三年仲夏十二日,西蜀雷威于杂花亭合。”

莫承之琴池之侧,有隶字云:“中平四年,逐客蔡邕吴中断斫。”

李巽伯云:“先公得雷威琴,钱氏物也。中题云:‘峄阳孙枝,匠成雅器。一听秋堂,三月忘味。’故号忘味云。为当代第一。”

长兄伯声云:“昔至渑邑,获一古琴,中题云:‘合雅大乐,成文正音。徽弦一泛,山水俱深。雷威斲,欧阳询书。’陕郊处士魏野家藏,后归渑人温氏。予得之,喜而不寐。”野尝有诗云:“棋退难饶客,琴生却问儿。”声又过忘味云。

槜李僧智和蓄一琴,云和样,天池上题云:“南溟夷岛产木,有坚如石文横银屑者,夷名曰伽陀罗。余爱其坚,又贵其异,遂用作此。临岳制。”五行,行七字,下横四字“李阳冰书”。后,智和云:没官,迺入乐府,遂入禁中。或云蔡叔羽以钱五万得之,妄矣。

伊南田户店篔筜谷隐士赵彦安获一琴,断文奇古,真蛇蚹也,声韵雄远。中题云“雾中山”三字,人莫晓也。后得《蜀郡草堂闲话》,中载云“雷氏斫琴,多在峨眉,无为雾中三山”,方知为雷琴矣。

《六一诗话》:余家旧畜琴一张,乃宝历三年雷会所斫,距今二百五十年矣。其声清越如击金石,遂以此布更为琴囊,二物真余家之宝玩也。

(三)琴的制作与选择

《春渚纪闻》卷八“古声遗制”:余谓古声之存于器者,唯琴音中时有一二。不患其器之朴拙,使人援弦促轸,想见太古自然之妙,然后为胜。近世百器惟新,惟琴器略无华饰,以最古蛇腹纹为奇。至有缝张池坼而声不散者,亦不加完。独此有三代遗制云。

《春渚纪闻》卷八“焦尾”:《搜神记》载吴人有以枯桐为爨者。蔡伯喈闻其爆

声,知其为良桐。请于主人,削之为琴,果有殊声。而烧痕不尽,因名之“焦尾”。后人遂效之。如林宗折巾,飞燕唾花,皆以丑为妍也。

《独醒杂志》卷三“斫琴贵孙枝”:斫琴贵孙枝。或谓桐本已伐,旁有蘖者为孙枝;或谓自本而岐者为子干,自子干而歧者为孙枝。凡桐遇伐去,随其盟蘖,不三年可材矣。而自子干歧生者,虽大不能拱把。唐人有百衲琴,虽未详其取材,然以百衲之意推之,似谓众材皆小,缀葺乃成。故意其取自子干而歧生者,为孙枝也。孙枝既难得,纵有,非久藏未可用。今人求之老屋间,得其材,当试于水中,没入数尺,徐观其浮,取其阳者用之。此亦古人遗意。若僧寺木鱼,岁年虽久,而扣击之余,声散质伤,不足用也。

《云麓漫钞》卷一四:余谓夜弹琴,惟石徽为佳,盖金蚌瑟瑟之类,皆有光色,灯烛照之则炫耀,非老翁夜视所宜,白石照之无光,惟目昏者为便。介甫之睡真懒者,余知琴晖直以老而目暗尔,是皆可叹尔。余家石晖琴,得之二十年。①

(四) 古琴演奏技法与审美

《春渚纪闻》卷八“蔡嵇琴赋”:蔡中郎《琴赋》云:“左手抑扬,右手徘徊。指掌反覆,抑按藏摧。”嵇叔夜亦云:“徘徊顾慕,拥郁抑按。盘桓毓养,从容秘玩。”人知“藏摧”“毓养”四字之妙,虽试手调弦,已胜常人十年上用。

《春渚纪闻》卷八“击琴”:宋柳恽尝赋诗未就,以笔捶琴,客有以箸和之,恽惊其哀韵,乃制为雅音。后传击琴,盖自恽始。近世不复传此,正恐失古人搏拊之意,流入筝筑耳。

《春渚纪闻》卷八“闻弦赏音”:萧思话领右卫军,尝从宋武登钟山北岭,中道有磐石清泉,宋武使于石上弹琴,因赐以银钟酒,谓之曰:“赏卿有松石间高意。”余谓促轸动操,超然有高山远水之思者,故不乏人;而闻弦赏音,最为难遇。此伯牙所以绝弦于钟期之死也。

《春渚纪闻》卷八“琴趣”:鸣弦转轸,要先有钩深致远之怀,不规规于弦手之间期较工拙,便为造微入妙。如孙登弹琴,颓然自得,风神超迈,若游六合之外者。桓大司马、谢祖仁于北牖下弹琵琶,自有天际意。此为得之。

《春渚纪闻》卷八“叔夜有道之士”:孔子既祥五日,弹琴而不成声。言其哀心未忘也。夫哀戚之小存于中,则弦手犁然而不谐,此理之必然者。余观嵇中散被谮就刑,冤痛甚矣,而叔夜乃更神色夷旷,援琴终曲,重叹《广陵》之不传。此真所谓有道之士,不以死生婴怀者。若彼中无所养,则赴市之时,神魄荒扰,呼天请命之不暇,岂能愉心和气,雍容奏技,如在暇豫时耶?惜哉!

《续世说》卷六“巧艺”:宋有嵇元荣、羊盖者,善弹琴,云传戴安道法。齐柳恽

---

① 此条文献又可见于《欧阳文忠公试笔·琴枕说》。

从之学，特穷其妙。竟陵王子良曰：“卿巧越嵇心，妙臻羊体。”恽尝赋诗未就，以笔捶琴，客以筋扣之。恽惊其哀韵，乃制为雅音。后传击琴，自此始。

《商刻东坡志林》卷五：今日偶读嵇中散《琴赋》云：“间辽故音痹，弦长故徽鸣。”所谓痹者，犹今俗云敫声也。敫音鲜，出《羯鼓录》。两弦之间，远则有敫，故曰间辽。弦鸣云者，今之所谓泛声也。弦虚而不按，乃可泛，故云“弦长而微鸣”也。

《癸辛杂识》续集上“琴应弦”：琴间指以一与四、二与五、三与六、四与七为应，今凡动第一弦，则第四弦自然而动，试以羽毛轻纤之物，果然。此气之自然相感动之妙。紫霞翁。

《贵耳集》卷下：欧阳公《论琴帖》：为夷陵令时，得琴一张于河南刘叽，盖常琴；后作舍人，又得一琴，乃张粤琴也；后作学士，又得一琴，则雷琴也。官愈昌，琴愈贵，而意愈不乐。在夷陵，青山绿水，日在目前，无复俗累，琴虽不佳，意则自释；及作舍人学士，日奔走于尘土中，声利扰扰，无复清思，琴虽佳，意则昏杂，何由有乐？乃知在人不在器也。若有心自释，无弦可也。

《能改斋漫录》卷三“使驺忌听琴事”：元微之《桐花》诗云：“尔生不我得，我愿裁为琴。宫弦春以君，君若春日临。商弦廉以臣，臣作旱天霖。”盖取《史记》：“驺忌子闻齐威王鼓琴，而为说曰：‘大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也。’”《西清诗话》乃云：“吴僧义海，琴妙天下。而东坡听唯贤琴诗，有‘大弦春温和且平，小弦廉折亮以清’之句。”至谓“东坡未知琴趣，不独琴为然”。殊不知亦取驺忌子听琴之事耳。

（五）琴人文献

《浩然斋雅谈》卷下：杨缵字嗣翁，号守斋，又称紫霞，本鄱阳洪氏恭圣太后侄杨石之子……洞晓律吕，尝自制琴曲二百操。又常云：“琴一弦，可以尽曲中诸调。”当广乐合奏，一字之误，公必顾之，故国工乐师无不叹服，以为近世知音无出其右者。任至司农卿、浙东帅，以女选进淑妃，赠少师。所度曲多自制谱，后皆散失。

《齐东野语》卷一八“琴繁声为郑卫”：往时，余客紫霞翁之门。翁知音妙天下，而琴尤精诣。自制曲数百解，皆平淡清越，灏然太古之遗音也。复考正古曲百余，而异时官谱诸曲，多黜削无余。曰：“此皆繁声，所谓郑卫之音也。”余不善此，颇疑其言为太过。后读《东汉书》：“宋弘荐桓谭，光武令鼓琴，爱其繁声，弘曰：‘荐谭者，望能忠正导主。而令朝廷耽悦郑声，臣之罪也。’”是盖以繁声为郑声矣。又《唐国史补》，于頔令客弹琴，其嫂知音，曰：“三分中，一分筝声，二分琵琶，全无琴韵。”则新繁皆非古也。始知紫霞翁之说为信然。翁往矣！回思著唐衣，坐紫霞楼，调手制闲素琴，作新制《琼林》《玉树》二曲，供客以玻璃瓶洛花，饮客以玉缸春酒，笑语竟夕不休，犹昨日事；而人琴俱亡，冢上之木已拱矣。悲哉！

《国老谈苑》卷一：崔遵度为太子谕德，性方正清素，尤精于琴。尝著《琴戋》，以天地自然有十二声徽，非因数也。范仲淹尝问琴理于遵度，对曰："清丽而静，和润而远。"琴书是也。

《茅亭客话》卷一〇"黄处士"：黄处士名延矩，字垂范，眉阳人也。少为僧，性僻而简。常言家习正声，自唐以来，待诏金门，父随僖宗入蜀，至某四世矣。琴最盛于蜀，制斫者数家，惟雷氏而已。又云：雷氏之琴，不必尽善，有琴瑟徽者为上，金玉者为次，螺蚌者亦又次焉。所以为异者，岳虽高而絃低，虽低而不拍面，按之若指下无弦吟，振之则有余韵。非雷氏者，筝声绝无琴韵也。处士常言：隋文帝子蜀王秀造千面琴，散在人间，故有号寒玉、韵磬、响泉、和志者。琴则有操、引、曲调及弄，弦则有歌诗五曲，一曰《伐檀》，二曰《鹿鸣》，三曰《驺虞》，四曰《鹊巢》，五曰《白驹》，盖取诸国风雅颂之诗，声其章句，以律和之之谓也。非歌诗之言，则无以成其调也。本诗之言而成调，非因调以成言也，诸诗皆可歌也。

《避暑录话》卷三：吾素不能琴，然心好之。少时尝从信州道士吴自然授指法，亦能为一两弄。怠而弃去，然自是每闻善琴者弹，虽不尽解，未尝不喜也。大观末，道泗州，遇庐山崔闲，相与游南山十余日。闲盖善琴者，每坐玻璃泉上使弹，终日不倦。泉声不甚悍激，涓涓淙潺，与琴声相乱。吾意此即天籁也。闲所弹更三十余曲，曰："公能各为我为辞，使我它日持归庐山时倚琴而歌，亦足为千载盛事。"意欣然许之。闲乃略用平侧四声，分均为句以授余。琴有指法而无其谱，闲盖强为之。吾时了了略解，既懒不复作，今盖忘之矣。去年徐度忽得江外《招隐》一曲，以王琚旧辞增损而足成之，虽无弹者，可歌成声，适吾意时当稍依此自为一篇，以终闲志也。

《四朝闻见录》卷二"黄振以琴被遇"：琴师黄震，后易名振，以琴召入。思陵悦其音，命待诏御前，日给以黄金一两。后黄教子，乃以他艺入。语以"尔子不足进于琴耶?"黄喟然叹曰："几年几世，又遇这一个官家!"黄死，遂绝弦云。

《铁围山丛谈》卷六：太上皇在位，时属升平……琴则僧梵如者，海大师之上足也，然有左手无右手。梵如之亚僧则全根，本领雅不及梵如，但下指能作金石声。

四、宋代笔记中的文人音乐家文献①

《癸辛杂识后集》"记方通律"：余向登紫霞翁门，翁妙于琴律，时有画鱼周大夫者善歌，每令写谱参订，虽一字之误，翁必随证其非。余尝扣之，云："五凡工尺，有何义理？而能暗通默记如此，既未按管色，又安知其误耶?"翁叹曰："君特未深究此事耳，其间义理之妙，又有甚于文章，不然安能强记之乎?"其说正与前合。

---

① 此未包括从事大晟乐制作的乐官和文人音乐家，这方面文献可参见本文第六章"史书中的乐人文献"一节。

《王氏谈录》“古今乐律通谱”:公洞晓音律,自能辨声度曲。尝究今乐之与古乐所由变,而总诸器之同归,以籍于谱。至如言黄钟某声,则属弦之某抑,按金石之某声,考管之某穴,皆衡贯为表而别之,至于胡部诸器亦然,虽不知者,可一视而究,号曰《古今乐律通谱》。又云:“今胡部乐,乃古之清商遗音。”其论甚详。

《石林燕语》卷一〇:刘秘监几,字伯寿,磊落有气节,善饮酒,洞晓音律……平时,挟女奴五七辈,载酒持被囊,往来嵩、少间。初不为定所,遇得意处,即解囊藉地,倾壶引满,旋度新声自为辞,使女奴共歌之……尝召至京师议大乐……其自度曲有《戴花正音集》行于世,人少有得其声者。

《王文正公笔录》:驸马都尉高怀德,以节制领睢阳岁久,性颇奢靡,而洞晓音律,故声伎之妙,冠于当时,法部中精绝者,殆不过之。宋城南抵汴渠五里,有东西二桥,舟车交会,民居繁伙,倡优杂户,厥类亦众,然率多鄙俚,为高之伶人所轻诮。每宴饮乐作,必效其朴野之态,以为戏玩,谓之河市乐,迄今俳优常有此戏。

《避暑录话》卷三:柳永,字耆卿,为举子时多游狭邪,善为歌辞。教坊乐工每得新腔,必求永为辞,始行于世。于是声传一时。

《过庭录》“王彦龄有绝才”:王齐叟彦龄,霖弟也。有绝才,九流无所不能。宣和间,上爱琵琶,博选工妙处乐府。彦龄往视工者弹拨,因默问一二,工失措,再拜就学焉。能袒裼舞长曲,左右周旋如神,睹者失色。

《渑水燕谈录》卷七“书画”:营丘李成字咸熙,磊落不羁,喜酒善琴,好为歌诗,尤妙画山水。

《癸辛杂识续集》下“秦九韶”:秦九韶,字道古……多交豪富,性极机巧,星象、音律、算术以至营造等事,无不精究……或以历学荐于朝,得对有奏稿,及所述教学大略……堂成七间,后为列屋,以处秀姬、管弦。制乐度曲,皆极精妙。

《老学庵笔记》卷七:俞秀老紫芝,物外高人,喜歌讴,醉则浩歌不止。

《云麓漫钞》卷一〇:秦太师十客……康伯可,捷于歌诗及应用文,为教坊应制,秦每燕集,必使为乐语词曲。

《避暑录话》卷二:政和间,郎官有朱维者亦善音律,而尤工吹笛,虽教坊亦推之,流传入禁中。蔡鲁公尝同执政奏事及燕乐,将退,上皇曰:“亦闻朱维吹笛乎?”皆曰:“不闻。”乃喻旨召维试之,使教坊善工在旁按其声。鲁公与执政会尚书省大厅,遣人呼维甚急,维不知所以。既至,命坐于执政之末,尤皇恐不敢就位,乃喻上语,维再三辞不能。郑枢密达夫在坐,正色曰:“公不吹,当违制。”维不得已,以朝服勉为一曲。教坊乐工皆称善,遂除维为典乐。

《东轩笔录》卷一五:段少连性夷旷,亦甚滑稽,陈州人。晚年,因官还里中,与乡老会饮。段通音律,酒酣,自吹笛,座中有知音者,亦皆以乐器和之。

《铁围山丛谈》卷四:任宗尧者,字子高。名家子,仕至典乐……宗尧多艺能,洞晓天官、律吕……诉其故人曰:“……某所寓三琴,实平生所爱赏。”

《独醒杂志》卷三“高云翔释东坡水龙吟笛词”：高云翔云：“……凡竹，林生，后长者必过前竹，其不能过者，多死。一林内特一竹可材。远而望之，或伐取数十百竿，错乱终不可识。蔡邕仰视柯亭屋椽得奇材，不待如此求之。而邕后无至鉴，独有此法可求耳。”云翔尝赴礼部，与仲兄及诸乡人饮于酒肆。有数老乐工相近谈论音律，云翔微笑。其人乃前致敬曰：“某辈大晟府旧人，适有所谈，而诸学士发笑，必某言不协理也。”云翔时既酒酣，乃取其笛弄之。诸工骇听失色，设拜而去。次日，诣云翔之馆求教，云翔辞之。云翔洞晓音律，能移宫转羽，子弟朋友间无能授其法。再举不第而死。

五、宋代笔记中的驱傩音乐活动文献

《淳熙三山志》卷四〇“岁除”：驱傩：“乡人傩”，古有之，今州人以为“打夜狐”。曾师建《云南史》载：“曹景宗为人好乐，在扬州日，至腊月则使人邪呼逐除，徧往人家乞酒食，以为戏。”迄今闽俗，乃曰打夜狐，盖唐敬宗夜捕狐狸为乐，谓之打夜狐。闽俗岂以作邪呼逐除之戏与夜捕狐之戏同，故云；抑亦作邪呼之语，讹而为打夜狐欤？

《东京梦华录》卷一〇“十二月”：自入此月，即有贫者三数人为一火，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为“打夜胡”，亦驱祟之道也。

《武林旧事》卷三“岁除”：禁中以腊月二十四日为小节夜，三十日为大节夜，呈女童驱傩，装六丁、六甲、六神之类。

《东京梦华录》卷一〇“除夕”：至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官。诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯金副金锻铜甲装将军。用镇殿将军二人，亦介胄，装门神。教坊南河炭丑恶魁肥，装判官。又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱祟出南熏门外转龙弯，谓之“埋祟”而罢。

《梦粱录》卷六“除夜”：禁中除夜呈大驱傩仪，并系皇城司诸班直，戴面具，着绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木刀剑、五色龙凤、五色旗帜，以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户、神尉等神，自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外。

《演繁露》卷六“腊鼓”：湖州土风，岁十二月，人家多设鼓而乱挝之，昼夜不停。至来年正月半，乃止。问其所本，无能知者。但相传云：“此名打耗。”打耗云者，言警去鬼祟也。

六、宋代笔记中的西南少数民族音乐文献

《桂海虞衡志》：傜。本盘瓠之后……乐有卢沙、铳鼓、胡卢笙、竹笛之属。其合乐时，众音竞哄，击竹筒以为节，团圞、跳跃、叫咏以相之。岁暮，群操乐人入省地

州县,扣人门乞钱米酒炙,如傩然。

《岭外代答》卷七“乐器门·傜乐器”:傜人之乐,有卢沙、铳鼓、胡卢笙、竹笛。卢沙之制,状如古箫,编竹为之,纵一横八,以一吹八,伊嗄其声。铳鼓乃长大腰鼓也,长六尺,以燕脂水为腔,熊皮为面,鼓不响鸣,以泥水涂面,即复响矣。胡卢笙攒竹于瓢,吹之呜呜然。笛,韵如常笛,差短。大合乐之时,众声杂作,殊无翕然之声,而多系竹筒以相团乐,跳跃以相之。

《岭外代答》卷七“乐器门·平南乐”:广西诸郡人多能合乐,城郭村落,祭祀婚嫁丧葬,无一不用乐,虽耕田亦必口乐相之,盖日闻鼓笛声也。每岁秋成,众招乐师教习子弟。听其音韵,鄙野无足听。唯浔州平南县系古龚州,有旧教坊乐,甚整。异时有以教坊得官,乱离至平南教土人合乐。至今能传其声。

《岭外代答》卷七“乐器门·桂林傩”:桂林傩队,自承平时名闻京师,曰静江诸军傩。而所在坊巷村落,又自有百姓傩。严身之具甚饰,进退言语,咸有可观。视中州装,队仗似优也。推其所以然,盖桂人善制戏面,佳者一直万钱。他州贵之如此,宜其闻矣。

《岭外代答》卷七“乐器门·白巾鼓乐”:南人死亡,邻里集其家,鼓吹穷昼夜,而制服者反于白巾上缀少红线以表之。尝闻昔人有诗云“箫鼓不分忧乐事,衣冠难辨吉凶人”,是也。

《岭外代答》卷一〇“蛮俗门·踏摇”:傜人每岁十月旦,举峒祭都贝大王。于其庙前会男女之无室家者。男女各群,连袂而舞,谓之踏摇。男女意相得,则男吚嘤奋跃,入女群中负所爱而归,于是夫妇定矣。各自配合,不由父母。其无配者姑俟来年。女三年无夫负去,则父母或杀之,以为世所弃也。

《岭外代答》卷四“风土门·送老”:岭南嫁女之夕,新人盛饰庙坐,女伴亦盛饰夹辅之,迭相歌和,含情凄婉,各致殷勤,名曰送老,言将别年少之伴,道之偕老也。其歌也,静江人倚《苏幕遮》为声,钦人倚《人月圆》,皆临机自撰,不肯蹈袭。其间乃有绝佳者。凡送老皆深夜,乡党男子群往观之,或于稠人中发歌以调女伴,女伴知其谓谁,亦歌以答之,颇窃中其家之隐匿,往往以此致争,亦或以此心许。

《老学庵笔记》卷四:辰、沅、靖州蛮有犵狑,有犵獠,有犵榄,有犵偻,有山猺,俗亦土著……醉则男女聚而踏歌。农隙时至一二百人为曹,手相握而歌,数人吹笙在前导之。贮缶酒于树阴,饥不复食,惟就缶取酒恣饮,已而复歌。夜疲则野宿。至三日未厌,则五日,或七日方散归。上元则入城市观灯。呼郡县官曰大官,欲人谓己为足下,否则怒。其歌有曰:“小娘子,叶底花,无事出来吃盏茶。”盖《竹枝》之类也。

七、宋代笔记中的契丹族音乐文献

《辽志》“官室制度”:有诨子部百人,夜以五十人番直,四鼓将尽,歌于帐前,号

曰“聒帐”。每谒木叶山,即射柳枝,诨子唱番歌前导,弹胡琴和之,已事而罢。

《辽志》“岁时杂记·正旦”:正月一日,国主以糯米饭、白羊髓相和为团,如拳大,于逐帐内各散四十九个。候五更三点,国主等各于本帐内窗中掷米团,在帐外如得双数,当夜动番乐,饮宴;如得只数,更不作乐,便令师巫十二人,外边绕帐撼铃执箭喝叫,于帐内诸火炉内爆盐,并烧地拍鼠,谓之“惊鬼祟”。帐人第七日方出,乃解禳之法。

《辽志》“岁时杂记·中元”:七月十三日夜,国主离行宫,向西三十里卓帐。先于彼处造酒食。至十四日,一应随从诸军并随部落动番乐,设宴至暮,国主却归行宫,谓之“迎节”。十五日,动汉乐,大宴。

《虏廷事实》“释奠”:距燕山东北千里,曰中京大定府,本奚霫旧地。其府中亦有宣圣庙,春秋二仲月,行释奠之礼。契丹固哥相公者,因此日就庙中张宴。有胡妇数人,丽服靓装,登于殿上,徘徊瞻顾。中有一人曰:“此翻者是何神道?”答曰:“者便骂我‘夷狄之有君’者。”众皆发笑而去矣。

《画墁录》:北虏待南人礼数皆约毫末,工伎皆自幽涿遣发之帐前,人以为劳。乐列三百余人,节奏讹舛,舞者更无回旋,止于顿挫伸缩手足而已。角抵以倒地为胜,不倒为负。两人相持终日,欲倒不可得。

《燕北录》:若生儿时……戎主着红衣服,于前帐内动番乐,与近上契丹臣僚饮酒……如生女时,戎主着皂衣,动汉乐,与近上汉儿臣僚饮酒。

附录 3　图表索引

表索引

图索引

后　记

本书在我的博士论文的基础上稍作修订而成。此文的正式撰写始于 2008 年初，前期夜以继日、常通宵夜战的宋代资料搜阅整理工作始于 2006 年，而其中唐五代音乐文献等资料则逐渐积累于早年研究工作期间。2009 年 6 月 16 日，本文顺利通过答辩，答辩委员会专家陈应时教授、郑荣达教授、赵维平教授、黄允箴教授及郭树荟老师、戴微老师对拙文给予了肯定，并提出了宝贵意见，在此表示衷心感谢和敬意。2010 年 12 月，拙文在“全国高校中国音乐史论文评选”中获博士组二等奖第一名(一等奖空缺)。

2005 年 9 月，我进入上海音乐学院攻读博士学位，师从洛秦教授。洛老师的高标准要求，使我不敢有丝毫懈怠。本论题的确立，就经过了与洛老师的反复商讨。在答辩过后的 2009 年 6 月 30 日，洛老师亲自筹办“宋代音乐国际学术研讨会”，百忙中不惜余力推介拙文，接受更多专家的检阅，也使我与诸位宋代音乐研究同行有更多面对面交流的机会。而这次本书的出版，又得到了洛老师的大力支持。

由此往前追溯我的音乐学道路。

1996 年，我进入中国音乐学院音乐学系学习，并在张静蔚、李文珍、刘勇等教授的影响下，确立了自己的音乐学道路。李文珍老师时常将她多年田野工作的珍贵资料慷慨赠予我，她的敬业情操和“润物细无声”使我感佩。张静蔚老师不弃我学浅，曾亲笔撰写书信，介绍我加入中国音乐史学会。在张静蔚老师的第一次课堂上，张老师书写王光祈名句“行直终有路，何必计枯荣”，这句话自此后一直鼓舞着我。

1998 年，我参加了中央音乐学院主办的“中国音乐史暑期研修班”，记得那次开幕演讲的是如今已故去的赵沨老院长。在研修班里，冯文慈老先生、汪毓和老先生、王子初研究员、修海林研究员分别亲临授课，丰富的课堂内容极大丰富了我的

视野,我再次感受到了学习的幸福、音乐学的魅力。

2001 年,我追随修海林老师的足迹攻读硕士学位。修老师的教导使我掌握了音乐史学的研究方法,并进一步激发了我的学术热情。跟修老师相处的时间,他无时、无地不是在谈论音乐问题,涉及音乐史学、音乐美学、民族音乐学、音乐教育等。

这些老师都对我影响深远,使我终身受益。回首往昔,师恩难忘,在此再次向各位给予我教导的老师表示深深谢意。

曾美月

2012 年 8 月 4 日

ISBN 978-7-80692-787-8

9 787806 927878 >

定价：48.00元